

شريف محمد عوض

الصناعات الحرفية
طريق للتنمية المستدامة

أولاً ـ مقدمة

لقد ارتبط بقاء الإنسان بالحرفة، وذلك على مدار التاريخ الزمنى الذى عايشه الإنسان. فقد أسهمت الحرفة بدورها فى توفير مقومات وجوده البشرى. فحرفة الصيد وما يرتبط بها من مهارات وقدرات خاصة كانت المصدر الأول والأساسى لحياة الإنسان على الأرض، فبدون هذه الحرفة لما انتقل الإنسان من مرحلة الحياة البدائية إلى الحياة الأكثر تطورًا. ولهذا لا نبالغ إذا قلنا: إن الحرفة تعكس قدرًا كبيرًا من الهوية، فهى تجسيد حى لتراث الآباء والأجداد، وجزء لا يتجزأ من البنية الاجتماعية والثقافية.

ولا شك أن الاهتمام بدراسة الصناعات والحرف التقليدية فى الوقت الراهن له مدلولات مهمة لدى المشتغلين بالعلم، لا سيما المهتمون منهم بقضايا المجتمع، إذ إن هذا الاهتمام يعكس محاولة التحرر من حدود الزمان والسير فى أغوار ذاكرة التاريخ المصرى لاستلهام الماضى، حينما كانت الحرف هى الركيزة الصناعية الرئيسية. وفى الوقت ذاته يعكس الاهتمام بدراسة الحرف التقليدية الرغبة الكامنة فى استمرار تواصل الخبرة الإنسانية وعدم انفصالها عن ماضيها. وإذا كان للحرف النصيب الأكبر فى تشكيل حضارة مصر القديمة، فإن مصر الحديثة لا تزال فى أمس الحاجة فى الوقت الراهن لمن يدعم الحرف التقليدية ودورها الاجتماعى والاقتصادى المتوازى مع ما تأخذ به من آليات التطور التقنى فى الصناعة الحديثة، وعندما يتكامل الاهتمام بالحرف التقليدية ودورها فى تطوير المجتمع جنبًا إلى جنب مع الاهتمام بالصناعات المؤسسية؛ سيتعافى الاقتصاد المصرى من انتكاساته الراهنة[1].

كان العمال الموجودون فى مصر القديمة نوعين، العمال غير المهرة والحرفيين المهرة. والعمال غير المهرة هم الفلاحون الذين عملوا فى مجموعات كبيرة لإنجاز المشاريع الكبيرة، وغالبًا ما يعملون لحساب الحكومة خلال موسم الفيضان. أما النوع الثانى: فهم الحرفيون المهرة، المنشغلون على مدار السنة فى حرفهم، مثل النحاتين،

والصاغة، والرسامين، والنجارين. كما كان الحرفيون هم أهل الصناعة فى مصر. فقد كانت الطائفة الحرفية وحدة اقتصادية واجتماعية تشكل مجتمعًا قائمًا بذاته وسط المجتمع المصرى عامة، وكانت تضم أصحاب رأس المال والعمال معًا. فقد كانت القاهرة تقسم جغرافيًا من حيث الحرفة، فوجدت حارة الصنادقية والمغربلين والنحاسين والصاغة ... إلخ (٢).

وانتشرت الصناعات الحرفية فى جميع المناطق المصرية؛ وذلك لأن هذه الصناعة تعتمد على المواد المتوفرة فى البيئة المحلية كالنخيل ومنتجاته، والأخشاب من الأشجار المختلفة، والمنتجات الحيوانية كالوبر والصوف والشعر والجلود المتوافرة من الجمال والأغنام والأبقار، والأحجار والطين، والمعادن مثل الذهب والفضة والنحاس والحديد وغيرها. وقـــد تميـزت تلك الصناعات بالدقة والابتكار والكفاءة والمستوى الجمالى المرتفع؛ لذا انتشرت الصناعات الحرفية فى جميع المناطق المصرية.

وتخصصت بعض القرى فى بعض الحرف، حتى إنها نسبت إليها، كقرية البلاص بقنا، التى تخصصت فى صنع الجرار والبلاليص، فضلاً عن إنتاج القلل والأباريق والزهريات. وكانت هى والقرى المجاورة لها تورد إلى كل بلاد مصر ذلك النوع من الصناعة، وكذلك قرية الغنايم التى اشتهرت بصناعة اللبد، كما يلاحظ أن هناك بعض القرى نشأت فى ظروف معينة، كالتى ظهرت فى القرن التاسع عشر، ولذا ارتبط الاسم بالمنشأة، كالقناطر الخيرية والقلعة السعيدية، مما جعل غالبية نشاطها حرفيًا تجاريًا (٣). ومن ثم فتاريخ الحرف التقليدية فى مصر جزء من التاريخ الاجتماعى للشعب المصرى، ففيها تمتزج الوظيفة النفعية بالوظيفة الدينية، وبالعادات والتقاليد والحرف المتوارثة (٤).

وفى العصر الفاطمى ازدهرت الحرف، وبلغت ذروتها فى العصر المملوكى. وقد تغير الوضع بشكل جذرى عند العثمانيين الذين حكموا مصر فى عام ١٥١٧، فقد أمر السلطان سليم بترحيل أمهر الصناع والحرفيين إلى الأستانة، عاصمة الدولة العثمانية فى اسطنبول، أثناء الحملة الفرنسية على مصر(٥). ويقدر بعض المؤرخين أنه أخذ معه آلافًا من هؤلاء المنتخبين من الحرفيين والصناع المهرة، الأمر الذى انعكس بالسلب على الهيكل الحرفى آنذاك.

ولا أحد ينكر أن الصناعات الحرفية تحتل مكانة كبرى فى دفع عجلة التنمية الاقتصادية والاجتماعية؛ باعتبارها تشكل رافدًا تنمويًا أساسيًا بما توفره من سلع وخدمات ذات صلة مباشرة بحياة أفراد المجتمع، وفى خلق فرص عمل مضمونة الدخل من خلال تشغيل رأس المال بطرق نشطة، وتحقيق أرباح كثيرة للدولة، فضلاً عن الدعاية والشهرة العظيمة للبلاد. وتندرج الصناعات الحرفية تحت القطاعات الإنتاجية الاقتصادية، فعلاوة على دورها فى ترسيخ المحصلة الثقافية والحضارية، فهى أيضًا تمثل محورًا اقتصاديًا مهمًا، من خلال مساهمتها فى مجال التوظيف والإنتاج والترويج الثقافى والحرفى التقليدى (٦). فضلاً عما تتميز به من مرونة فى الانتشار فى مختلف المناطق، بما يؤدى إلى تحقيق التنمية المتوازنة والمستديمة بين الريف والحضر، وبما يحد من ظاهرة الهجرة الداخلية؛ وذلك نتيجة مساهمة هذه الصناعات فى خلق مجتمعات إنتاجية فى المناطق النائية، بما تتسم به من المرونة فى الإنتاج والقدرة على تقديم



منتجات متناغمة مع البيئة المحلية[٧]. غير أن الصناعات الحرفية ـ على مستوى دول العالم قاطبة ـ تمر بمرحلة حرجة، تتفاوت فى الشدة والضعف من دولة إلى أخرى؛ بسبب التطور التقنى الذى تعيشه معظم تلك الدول؛ وانعدام الحاجة إلى الكثير من المنتجات التقليدية بعد تغير نمط الحياة العصرية ومستلزماتها ونتيجة لوفرة مثيلاتها المصنعة ميكانيكيًا وبأسعار منافسة، بل بأسعار متدنية كثيرًا عما يمكن صنعه يدويًا. هذا التبدل أدى وبشكل واضح بالكثير من العاملين فى مجال الصناعات والحرف التقليدية إلى البحث عن سبل كسب تعود عليهم بما يحتاجون إليه من عوائد مالية أعلى ومكانة اجتماعية أفضل[٨]. وهذا هو المأزق الحرج الذى تعيشه الصناعات الحرفية، ويعايشه الحرفيون التقليديون.

ثانيًا ـ الصناعات الحرفية ودورها التنموى: الأبعاد والإشكالات

تأخر الاهتمام بقطاع الصناعات الحرفية ـ بصفته قطاعًا اقتصاديًا ـ لسنوات كثيرة؛ ولعل السبب فى ذلك هو الاقتصار على التعامل مع هذا القطاع من وجهة نظر اجتماعية محضة، جعلت منه قطاعًا لا يلزمه سوى بعض الدعم والمساعدة، دون الارتكاز على أية سياسة إنعاشية أو تنموية، مما ضيع عليه طابعه الاقتصادى، وفوت على الحرفيين فرص التطور والمساهمة.

هذه النظرة الاجتماعية تكرست وبرزت على مختلف المستويات، حتى الإعلامية منها، بل هناك من اعتبره مجرد مجال للتقليد والنقل، حتى أضحى مفهوم الصناعات الحرفية التقليدية يوازى فى ذاكرة جل الناس كل ما هو قديم وعقيم وغير قابل للتطور، أضف إلى ذلك سياسة الاتكال على الدولة التى لازمت ذهن الصانع والحرفى التقليدى، وهو ما انعكس سلبًا على هذا القطاع؛ حيث تقلصت فيه فرص المبادرة والخلق والانفتاح على المحيط الاقتصادى بمختلف أشكاله [٩]. ولهذا، فلم يكن يقاس عائد الصناعات الحرفية والتراثية بما تحققه من قيمة مالية واقتصادية مضافة فقط، وإنما بما تحققه من قيم اعتبارية للذاكرة الوطنية ذات صلة بالعادات والتقاليد والأعراف المتوارثة [١٠].

والغريب فى الأمر، أن الصناعات الحرفية فى مصر لا تتمتع بميزة الجهود المنظمة رسميًا للحفاظ على استمرارية واستدامة الحرفيين فى هذا العمل. فهذه الصناعات إذا ما استثمرت بشكل جيد يمكن أن تصبح فى المستقبل القريب مصدرًا أساسيًا للدخل القومى لمصر، مثل جزر مورانو وبورانو التى اشتهرت بصناعة الزجاج اليدوية، والتى تشكل أكبر استثمار فى البندقية[١١].

واهتمت المنظمات الدولية والإقليمية - كالمنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو)، والمنظمة الإسلامية (الإسيسكو)، والمنظمة العربية (الالكسو) - بهذه الصناعات والحرف: تعبيرًا عن الاهتمام العالمى المتزايد بها. وقد حددت أهميتها المعاصرة عبر أربعة أبعاد أساسية[١٢]:

١ ـ البُعد التاريخى: باعتبارها محصلة التفاعل التاريخى للحضارات والأقوام التى استوطنت البلاد عبر التاريخ السحيق.

٢ ـ البُعد الثقافى: باعتبارها انعكاسًا للمكون الثقافى والروحى والحضارى للشعب بمختلف مؤثراته.

٣ ـ البُعد الاجتماعى: باعتبارها مهنًا متوارثة تتجاوز عمل الفرد إلى الأسرة ذكورًا وإناثًا، وارتبط قسم منها بأسر معينة. كما يمكن أن يشارك فيها كبار السن والمعاقون وهم فى مساكنهم.

٤ ـ البُعد الاقتصادى: حيث تعد بعض الحرف مصدرًا للدخل لدى المجتمعات القروية والصحراوية، وتوفر فرصًا لراغبى العمل فى هذا القطاع. كما يمكن أن تحقق عوائد وقيمة مضافة عالية إذا ما تم ربطها بالقطاع السياحى والترويج لها من خلاله، لا سيما وأنها ذات تكاليف منخفضة ومتطلبات تقنية بسيطة.

فى ضوء هذه الأبعاد التى تعكس أهمية الصناعات الحرفية، تعددت الإشكالات والرؤى فى منهجية التعامل مع هذه الصناعات، الأولى: تنظر إليها من منظور تراثى تقليدى يدعو إلى عدم المساس بها، والمحافظة على أنماطها السائدة بصورتها البدائية. والثانية: تدعو الى إدماجها فى بوتقة الصناعات الحديثة وإهمال ما لا يندمج حتى يندثر تلقائيًا. أما الرأى الثالث: فيحاول أن يوفق بين الرأيين السابقين، ويدعو الى التعامل معها كتراث يجب المحافظة عليه، وكصناعة توفر وظائف من خلال التشغيل والتسويق، وأن تخضع لقوانين التطور وفقًا لمتطلبات السوق.

ثالثًا- مفاهيم

١ ـ مفهوم الصناعات الحرفية:

الحرفة لغة: الصنعة أو المهنة بغض النظر عن تقنياتها. فحرفة الإنسان مثل: الطب أو الأدب أو الشعر أو غيرها، والاحتراف هو الاكتساب. واصطلاح الصناعات الحرفية، التى استمرت فعالة بآلياتها القديمة، يميزها بوضوح عن الصناعات الحديثة الميكنة، ويجعلها تندرج ضمن القطاع الصناعى[١٣]. كما تعنى الحرفة اصطلاحًا: مهارة فى القيام أو صنع شىء ما[١٤].

كما ترتبط كلمة "حرفة" غالبًا باليد، كأبرز أعضاء الجسد الإنسانى التى تترجم النوازع والرغبات البشرية إلى مظاهر فنية مادية ملموسة. فمنذ نشأة الجنس البشرى والإنسان يطوع يده وقواه العضلية لصناعة أشيائه وأغراضه، وينسب إلى العصر الحجرى غالبًا نشأة الفن البدائى المتمثل فى الفؤوس وأدوات الصيد والتماثيل النحتية الصغيرة، علاوة على الصور الملونة التى رسمت على حوائط الكهوف[١٥]. وهذا يعنى ببساطة شديدة أن الحرف شكل من أشكال الإنتاج[١٦].

وتعرف الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية الحرفة بأنها: تضم كل أنواع الأنشطة التى تستخدم الوسائل اليدوية فى الإنتاج وفى تطوير هيئة الماديات. وفى التراث الأنجلوسكسونى، فإن مفهوم الحرفة يقصد به المقدرة والمهارة والبراعة فى أداء العمل، ومن ثم يشتمل هذا المفهوم على مفهوم الفن: نظرًا لأن الأخير يعتمد بشكل كبير على الإحساس بالتعبير الذى يفضى إلى تحقيق الجمال والإحساس بالبهجة والسرور[١٧].

وفى هذا السياق عرّفت وزارة التخطيط القومى المصرية الصناعات الحرفية بأنها: "تلك الصناعات التى يتم فيها إنتاج بعض السلع أو تقديم بعض الخدمات ذات الطابع البيئى أو الحرفى، وذلك فى مصانع صغيرة تعتمد أساسًا على المهارات اليدوية والفردية، مع أقل استخدام للآلات، وهى غالبًا ما يتم تحديد نوعها بأنها صغيرة مهما كان حجمها، ومهما كان رأسمالها، أو عدد العاملين بها"[١٨].



وتُعد الصناعات الحرفية أقدم أشكال الصناعة، حيث كان الصناع وأرباب الحرف "الحدادون والنجارون والنساجون والنحاسون" يعملون فى حوانيت صغيرة، يساعدهم عدد من الصبية والعمال [١٩]. وارتبطت هذه الصناعة أساسًا بالمناطق الحضرية، معتمدة فى ذلك على قوة العمل أكثر من قوة رأس المال، وكذلك تقوم على الخبرة الفنية أو المهارات التقليدية لدى العامل، وعلى عمله اليدوى. وتتمثل نسبة رأس المال الضئيلة المستخدمة فى هذه الصناعات فى معدات أو آلات بسيطة، تؤدى إلى إنتاج سلعة لها طابعها المتميز، وما يضيفه الصانع فى عمله وفنه على المواد الخام، يسفر عنه قيمة جديدة تفوق قيمة المواد الخام، ومثال ذلك منتجات خان الخليلى وصياغة الذهب، وحفر الصاج، والنحاس المنقوش، والتطعيم بالصدف. فقد كانت الفنون والحرف الصغرى والأكثر تخصصًا مقصورة على المدن المصرية، وتمثلت حرف النقش على المعادن والخشب فى القاهرة [٢٠]. ومن ثمّ يعتبر العمل البشرى والخبرة الفنية هما الأساس المتميز لهذه الصناعات عن غيرها، حتى مع تطوير الآلات والأدوات المستخدمة فيها[٢١].

ويشير التراث البحثى المنشغل بالصناعات الحرفية إلى أن تعريفات الصناعات الحرفية تتعدد وتتنوع؛ ويعود هذا إلى تعدد الاهتمامات والمتطلبات العلمية للباحث، فمنهم مَن يرى أن الصناعات الحرفية تعكس شكلاً من أشكال التفاعل الإيجابى بين مجموعة من العوامل التى تكمن داخل البيئة، وهى السكان والخامات الطبيعية والاحتياجات المجتمعية وأدوات الإنتاج المحلى، ومن ثم فإن إحياءها والعمل على تنميتها من شأنه أن يستوعب الأعداد الكبيرة من قوى العمل المتعطلة، الناتجة عن زيادة معدل الكثافة السكانية من ناحية، وعجز إمكانات النشاط الاقتصادى التقليدى عن الوفاء باحتياجات أعضائه من ناحية أخرى [٢٢]. إذًا، فأهم ما يميز الصناعات الحرفية ارتباطها بنمط حياة الشعوب وبيئتها والنشاطات التى تمارسها، فاستفادت من هذه البيئة، وعاشت فى تناغم كامل معها، فأعطت وأخذت وتوارثت عبر أجيال متلاحقة [٢٣].

أما الصناعة الحرفية اليوم فقد تجاوزت حدود الصناعة التقليديّة القديمة، فأصبح كل عمل يدوى صناعة تقليديّة: مثل المقاولات الصغيرة للصناع والحرفيّين والصناعة التقليديّة النسائيّة. فحسب الدراسة المعدّة من طرف مصلحة التنمية وتسيير المقاولات (مايو ١٩٩٣)، والمكتب الدولى للشغل حول مشروع دعم إنشاء وتنمية مقاولات الصناعة التقليديّة: فإنّ مؤسّسات الصناعة التقليديّة تحتوى كلّ ما يصنع يدويًا أو فكريًا. وقد صنفت الدراسة ورشات الصناعة التقليديّة على أنّها مؤسّسات صغيرة حسب الحضر والريف وقد تختلف باختلاف المكان والوسائل [٢٤].

ومن هنا تعددت الأسس التى على أساسها تعرف الصناعات الحرفية، وأضيف إليها بعد جديد لم يكن موجودًا، فقد عرفها البعض على أساس الأصول، وآخرون على أساس رأس المال، وغيرهم على أساس العمال، فهناك معايير مختلفة لتعريف تلك الصناعات، وتتحدد بمفردات العمالة وحجم رأس المال والدخول السنوية. كما أن التعريفات قد تختلف لاستخدام معيار واحد أو عدة معايير متنوعة [٢٥].



وتتميز هذه الصناعة بخصائص قلما تتوافر لغيرها من الصناعات، فتوفر الخامات محليًا بنسبة كبيرة، حيث توجد المعادن والخامات الطبيعية المستخدمة فى بعض المنتجات فيما يقلل من الاعتماد على الخارج. كما أنها ليست بحاجة إلى استثمارات باهظة: حيث يقع العبء الأكبر على مهارة العامل الذى يمثل ما يتراوح من ٤٠٪ إلى ٦٠٪ من تكلفة الإنتاج. كما لا تحتاج إلى تكنولوجيا متقدمة؛ فالعبرة من هذه المنتجات استلهام الماضى والتأكيد على الموروث الثقافى الوطنى[٢٦]. ولهذا تعرف بأنها: كل نشاط أو مجموعة أنشطة من شأنها إنتاج أو تحويل أو ترميم منتج حرفى دون أن تحكمها مقاييس أو أنظمة معينة، ويغلب عليها العمل اليدوى والذوق الفنى والإبداع. كما تشمل الصناعات التقليدية "كل النشاطات الحرفية التى تمثل منتوجًا يتميز بطابعه التراثى، ويرتكز أساسًا على المهارات اليدوية فى كافة مراحل إنتاجه" [٢٧].

ويرى البعض أن الصناعات الحرفية هى تلك التى تتصف بالكثرة العددية وانتشارها مع عدم تنظيمها، كما أنها فى مركز ضعيف من حيث مستوى الخدمات التى تقدمها الدولة، ويضيف البعض على ما سبق بأن هذه الصناعات هى التى تنقصها الأصول العلمية لتنظيم عملياتها الإنتاجية. كما أن عبء إدارتها وتشغيلها يقع على عاتق شخص واحد، حيث يكون مسئولاً عن الإنتاج والتسويق والتمويل والنواحى الفنية" [٢٨]. كما تعرف بأنها: الصناعات التى تستخدم طرق التصنيع التقليدية، وتنتج منتجات يدوية وتقليدية، تخدم الطبقات محدودة الدخل، وتتميز بتصنيع منتجات يزداد عليها الطلب مثل المنتجات الجلدية والأثاث وغيرها [٢٩]. ومن مجمل العرض السابق، يمكننا القول بأن الحرفة كمفهوم يمكن أن تعرف بأنها: الصناعة التى تستخدم المهارة اليدوية فى إنتاج سلع حرفية ذات جودة عالية لا تخضع لمقاييس مقننة أو أسس مدروسة، وتتصف الحرف بالتناثر جغرافيًا، حيث تمارس أنشطتها المتنوعة فى مختلف الأرجاء، والأنحاء، وإن ارتبطت بالحضر منذ نشأتها. وتستخدم الحرف فى عملية الإنتاج خامات أولية من معطيات البيئة المحلية، كما تضم عمالة بنوعيها ذكورًا وإناثًا [٣٠]. وبناءً على هذا التوصيف، يمكننا تحديد السمات التى تميز الصناعات الحرفية عن الصناعات الصغيرة الأخرى، على النحو التالى[٣١]:

- أكثر الصناعات قابلية للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة.
- تمارس الحرف فى ورش يقل عدد العمال فى كل منها عن عشرة عمال.
- ترتبط بالمناطق الحضرية.
- تعتمد على قوة العمل أكثر من قوة رأس المال.
- تقوم على الخبرة الفنية أو المهارات التقليدية.
- تتمثل نسبة رأس المال فيها بالمعدات والآلات البسيطة.
- تتسم منتجاتها بطابع مميز أساسه العمل البشرى والخبرة الفنية (مثل منتجات خان الخليلى. صياغة الذهب. حفر الصاج. النحاس المنقوش. التطعيم المصدف).
- تستخدم فى إشباع الطلب المحلى، ويتجه جزء كبير منها للتصدير، وهذا هو ما يميزها عن الصناعات الأخرى[٣٢].

كما يمكننا تقسيم الصناعات الحرفية بناءً على خواص معينة، وذلك على النحو

التالى(٣٣):

١ ـ صناعات مقسمة حسب جنس الحرفى: صناعات رجالية، وصناعات نسائية.

٢ ـ صناعات مقسمة حسب غاياتها النهائية: صناعات سلعية، وصناعات خدمية.

٣ ـ صناعات مقسمة حسب خاماتها وموادها الأولية: صناعات نسيجية (ألياف طبيعية أو صناعية، صناعات فخارية وخزفية وصناعات خشبية، وصناعات معدنية وصناعات غذائية وصناعات تجميلية وغيرها).

٤ ـ صناعات مقسمة حسب طبيعة الحاجة إليها: صناعات ضرورية، وصناعات كمالية.

٥ ـ صناعات مقسمة حسب درجة استمراريتها: صناعات دائمة، وصناعات موسمية.

٢ ـ مفهوم التنمية المستدامة:

تحتل سياسات التنمية المستدامة اليوم مكان الصدارة فى مجال تهيئة الظروف المناسبة للإنسان للمشاركة فى بناء مجتمعه، على اعتبار أن الإنسان هو هدفها ووسيلتها فى نفس الوقت، وأن المجتمعات تتقدم من خلال جهود أبنائها ومشاركتهم فى دعم برامج التنمية الاجتماعية والاقتصادية. لذلك فإن التنمية المستدامة تعتبر أحد البرامج الإنمائية المساعدة بما أن محورها أو مجالها الأساسى الإنسان، خاصة أنها تستند على مفاهيم مثل الارتقاء بنوعية الحياة من خلال زيادة قدرة البيئة الاجتماعية على دعم الظروف التى تخدم الإنسان وتهيئ له الحياة الطويلة السليمة والمعرفة الوافية ومستوى المعيشة اللائق والكريم(٣٤).

وفى هذا الإطار تصبح عملية زيادة الاستثمار فى مجالات الصحة والتعليم والإسكان سعيًا إلى تعزيز قدرات الإنسان وتوسيع نطاق الخيارات أمامه. إلا أن الأمر لا يتوقف عند ذلك، إذ لا جدوى من تعزيز القدرات بدون توفير الفرص لاستخدامها، وهذا يعنى توفير الفرص المتساوية للجميع بغض النظر عن النوع أو الجنس أو العرق أو الطبقة فى إشباع الاحتياجات، وفى الحصول على المهارات، وفى ممارسة الحرية: بناءً على ذلك جرى تطوير مفهوم التنمية المستدامة ليتجاوز مجرد الارتقاء بنوعية الحياة وتوسيع قدرات الناس، إلى تمكينهم من ممارسة خيارات متنوعة وغير محدودة، أى زيادة قدراتهم على المشاركة فى صنع القرارات التى تؤثر على حياتهم(٣٥).

وحقيقة الأمر، فقد كثر استخدام مفهوم الاستدامة لدى عدد من الباحثين والمنظمات الدولية، فهناك استدامة بيئية واستدامة اجتماعية واستدامة اقتصادية واستدامة ثقافية وإدارية، وكلها أجزاء لا يمكن أن تنفصل عن التنمية المستدامة، فعلى سبيل المثال، تعرف الاستدامة البيئية بمدى بقاء الرأسمال البيئى الطبيعى مستديمًا فى التزامه بمواجهة حاجات ومتطلبات الناس المتزايدة(٣٦).

وتعرف الاستدامة بشكل عام بأنها " استمرار الجهود الذاتية للمجتمع المحلى لخدمة نفسه بصفه أساسية، وقد يستعان لفترة أو أخرى ببعض الجهود والإمكانات من خارجه بصفة مؤقتة". كما تعنى الاستدامة أيضًا "الاستجابة للاحتياجات والمتطلبات الجديدة للمجتمع المحلى، حيث إن الاستدامة لا تعنى الجمود والاستقرار اللانهائى لتلك الأنشطة، فكثيرًا ما تتغير احتياجات المجتمع، وأن عدم توفير المتطلبات الجديدة يبعد المجتمع

عن المشاركة وبذلك لا تتحقق الاستدامة"[٣٧].

وحقيقة الأمر، فقد شاع استخدام مصطلح التنمية المستدامة على يد اللجنة العالمية للبيئة والتنمية (لجنة برونتلاند)، وذلك عندما طالبت بتحقيق التنمية التى " تلبى احتياجات الجيل الحاضر دون الإخلال باحتياجات المستقبل". ولا تقتصر التنمية المستدامة على التنمية الاقتصادية فحسب، بل هى تعنى تنمية رأس المال المادى والطبيعى والبشرى والاجتماعى معًا، وهى لذلك متنوعة وتجديدية، وليست تقليدية، وكذلك تراعى تقاليد المجتمع والعوامل الإنسانية، كما تعنى بمعالجة المشكلات الحالية، وغرس المزيد من بذور الأمل لحل المشكلات المستقبلية[٣٨].

والتنمية المستدامة فى معناها العام لا تخرج عن كونها عملية استخدام الموارد الطبيعية بطريقة عقلانية، بحيث لا يتجاوز هذا الاستخدام للموارد معدلات تجددها الطبيعية، وخصوصًا فى حالة الموارد غير المتجددة، أما بالنسبة للموارد المتجددة فإنه يجب الترشيد فى استخدامها إلى جانب محاولة البحث عن بدائل لهذه الموارد لمحاولة الإبقاء عليها أطول فترة ممكنة [٣٩].

ومما سبق يتضح أن تحقيق عناصر الاستدامة فى أى مشروع تنموى يتطلب عدة مقومات أساسية نذكرها فيما يلى[٤٠]:

- عند القيام بأى مشروع تنموى يجب اختيار أنشطة، يكون المجتمع فى حاجة حقيقية إليها، وهناك انعكاس ملموس لتنفيذها، مما يؤدى إلى اقتناع المجتمع بأهمية استدامة النشاط لتلبية احتياجاته، وأن توقفه يؤدى إلى إحباط كل من الأهالى والمشاركين فى هذا النشاط.
- بث إحساس وشعور لدى أفراد المجتمع بالملكية العامة للأنشطة والخدمات وبمسئوليتهم فى المحافظة عليها وصيانتها وحسن استخدامها.
- إقناع أفراد المجتمع بأهمية الاستفادة مما بُذل من جهود وأموال ووقت لإقامة الأنشطة التنموية.
- زيادة درجة الوعى بالتغير فى المجتمع واحتياجاته والاستجابة لهذه المتغيرات أولاً بأول.
- تقوية دور المجتمع المحلى وقدراته من (تنظيمات محلية . ورش . قيادات ... إلخ) من خلال التدريب وتزويد الجمعيات ببعض الإمكانات المطلوبة.

رابعًا ـ أهمية الصناعات الحرفية وانعكاسها على التنمية

تُعد الحرف التقليدية أحد أهم الميكانيزمات الاجتماعية والشعبية لمواجهة الأزمات الاجتماعية والاقتصادية الطارئة والمستقرة، وأحد أهم عوامل التمكين الاجتماعى لدعم إرهاصات المحاولات المحلية المتفرقة للتنمية التعاونية المعتمدة على الذات[٤١]. وهذا هو التوجه التنموى الجديد فى علم اجتماع التنمية، الذى ينظر إلى الصناعات الحرفية باعتبارها مدخلاً للتنمية المستدامة فى مجتمعاتها المحلية، وعلى هذا الأساس، يعد الطرح النظرى والتطبيقى الذى قدمه علماء الاقتصاد حول المشروعات الصناعية الحرفية، واعتبارها مرحلة تاريخية من مراحل التطور الصناعى التى لا بد لها أن تنتهى ـ تصورًا خاطئًا والدليل على خطأ هذا التصور أنه مع زيادة عدد المشروعات الصناعية الكبيرة

لم تختفِ الصناعات الحرفية الصغيرة، بل ظلت تسيطر على نسبة كبيرة من النشاط الصناعى فى أغلب بلدان العالم، حيث شكلت المنشآت الصناعية التى يعمل بها أقل من عشرة مشتغلين نسبة تتراوح بين ٨٠٪، و٩٠٪ من إجمالى عدد المنشآت الصناعية. وهذا يؤكد أن التقدم الصناعى لا يؤدى إلى فقدان الصناعات الصغيرة لأهميتها، بل إنها تستطيع أن تتطور مع هذا التقدم، وتظل تساهم بدور فعال فى التنمية الصناعية، بل كثيرًا ما تنتج تلك الصناعات الصغيرة سلعًا وسيطة تحتاج إليها الصناعات الكبيرة. فهى مكملة للصناعات الكبيرة والعملاقة [٤٢].

وتلعب الحرف التقليدية دورًا مهمًا فى تنمية المجتمعات المحلية من خلال مساهمتها فى تحقيق عدة أهداف، منها [٤٣]:

- رفع الدخل الحقيقى لأبناء المجتمعات المحلية، ولعل الصناعات الحرفية التقليدية المرتبطة بإشباع الحاجات الأساسية (الحرف الإعاشية) مثل الصناعات الغذائية والأثاث وبناء المساكن ... إلخ، مثال جيد لهذا الدور. وبدون هذه الحرف لا يوجد أى شكل من أشكال الاستدامة التنموية ولا الحياتية.
- دعم نسيج العلاقات الاجتماعية ومنع تحلله من خلال إضفاء وظائف اقتصادية جديدة فى إطار نشر الصناعات التقليدية المناسبة فى كل مجتمع محلى وتطويرها، ومن ثم المضى قدمًا فى دفع مسيرة التنمية.
- دعم الاستقرار الاجتماعى والسياسى للمجتمع من خلال إعطائه أولوية للاهتمام بالحرف التقليدية لدى الشرائح الاجتماعية الأكثر حاجة أو الأشد فقرًا، مما يؤدى إلى خفض التباين بين الشرائح الاجتماعية المختلفة، ومن ثم تسهم الحرف فى التخفيف من حدة الفقر.
- توفير فرص عمل للمرأة التى لا تتيح لها ظروفها المختلفة العمل فى القطاع الرسمى، وتمثل الصناعات المنزلية بمختلف أطيافها نموذجًا مناسبًا فى هذا الإطار.
- تعتمد الصناعات الحرفية على تكثيف عنصر العمل، وذلك بعكس الصناعات التى تعتمد على تكثيف عنصر رأس المال.
- إن الصناعات الحرفية لها تأثيرها المباشر فى الدخل المحلى للمحليات، كما تؤدى إلى ازدهار الدخل القومى والاقتصاد بسرعة.
- تعمل الصناعات الحرفية على تعظيم فرص العمالة والناتج الصناعى، ومن ثم فهى تساهم بدور فعال فى الإسراع بعملية التنمية.
- تسهم هذه الصناعات فى تعظيم الفائض الاقتصادى للمجتمع، حيث إن الاقتصاد المصرى يتصف بانخفاض معدلات الادخار المحلى، مما يؤدى إلى الاعتماد على التمويل الخارجى [٤٤]. وتعد هذه الصناعات مجالاً خصبًا لتعبئة المدخرات المحلية وتوجيهها بشكل إيجابى منتج.
- تساهم الصناعات الحرفية فى إعداد العمالة الفنية المدربة، حيث إنها تقوم بدور مهم فى تكوين قاعدة عريضة من العمال المهرة؛ وبالتالى تصبح هذه الحرف مصدرًا خصبًا لمد القطاع الصناعى بجزء مهم من العمالة الفنية المدربة. وهذا الدور يحتاج إلى مزيد من الدعم؛ كى نضمن استدامته.

● تعمل الصناعات الحرفية على تنمية استغلال موارد البيئة المحلية؛ حيث يعتمد معظمها على الخامات المحلية البيئية المتوفرة، كما تضمن تلك الصناعات استمرار نشاطها، وتجنب مشاكل متعددة فى مجال استيراد الآلات والخامات، التى غالبًا ما تواجه قطاع الصناعة التقليدية فى الدول النامية. واستغلال الموارد البيئية هنا وفقًا لمنطق التنمية المستدامة استخدامًا رشيدًا؛ بحيث يشبع احتياجات الجيل الحالى دون الإضرار بالأجيال القادمة.

● تستطيع الصناعات الحرفية المساهمة فى علاج عجز ميزان المدفوعات، سواء بتوفير سلع تحل محل السلع المستوردة أو من خلال توفير سلع تصديرية قادرة على المنافسة، أى تساعد على تحقيق نهضة اقتصادية.

● تتميز الصناعات الحرفية بانخفاض تكلفتها الاستثمارية؛ وذلك لاحتياجاتها المحدودة لرؤوس الأموال اللازمة لإقامتها وتشغيلها، مما يساعد على دخول أعداد كبيرة من أصحاب رؤوس الأموال المحدودة فى أنشطتها المختلفة بشكل سريع، وفى نفس الوقت تحقق هذه الصناعات ربحية أعلى، دون استنزاف لموارد المجتمع المختلفة.

● تعمل الصناعات الحرفية أيضًا على تحقيق التنمية الإقليمية المتوازنة، حيث تغطى المناطق الحضرية والريفية والمجتمعات الجديدة على السواء، وتؤدى بذلك إلى النمو المتوازن جغرافيًا، وبالتالى تحقيق معدلات متقاربة من النمو الاقتصادى المستدام فى جميع مناطق البلاد [٤٥].

● تسهم الصناعات الحرفية فى رفع مستوى المشاركة الشعبية فى تنمية الاقتصاد القومى، كما أنها تساعد على تحويل بعض الفئات التى تحتاج لمساعدات إلى فئات منتجة تساهم فى إعالة نفسها.

● يُعد قطاع الصناعات الحرفية من القطاعات الرائدة فى مجال خلق فرص عمل منتجة على أسس حقيقية، وبالتالى يتميز بقدرته على تشغيل أعداد ضخمة من البشر، وتحويلهم من طاقة عاطلة إلى طاقة منتجة، ومن ثم المساهمة فى تمكين هذه العناصر البشرية من فرص العمل.

● تستطيع الصناعات الحرفية أن تتكيف مع تغير رغبات المستهلكين وأذواقهم بدرجة أسرع من تكيف الصناعات الكبيرة؛ حيث إنها ـ الصناعات الكبيرة ـ تعتمد فى عملياتها على الآلات والمعدات المعقدة، وعلى خطط إنتاجية مبرمجة، وبالتالى من الصعب إعادة ترتيب العمليات الإنتاجية بالسرعة المطلوبة، كما تستطيع الصناعات الحرفية خدمة الأسواق المتخصصة والمحدودة، التى لا تغرى الصناعات الكبيرة بالتعامل معها [٤٦].

خامسًا ـ الصناعات الحرفية وفكر الاستدامة: نماذج تطبيقية

ترتبط خريطة الصناعات الحرفية فى أى بلد بفكرة "توطين الصناعات"، والتى تقوم على فكرة أساسية مؤداها: إن الصناعات الحرفية التى تقوم فى مكان ما يجب أن تتلاءم مع مقومات ذلك المكان، وذلك حتى تحظى تلك الصناعات بالنجاح، أى أن هناك علاقة وعوامل تؤثر على توطين بعض الحرف وانتشارها فى مكان ما دون غيره من الأماكن، وتلعب العوامل البيئية دورًا مهمًا فى هذا السياق.

ومن ثم فإنه حتى يمكن إقامة مشروع لصناعة حرفية أو يدوية فى مكان ما أو محافظة ما فإنه يجب مراعاة الآتى(٤٧):

- أن يتم اختيار نوع الصناعات الحرفية بما يتفق والإمكانات الاقتصادية والاجتماعية للمحافظات، وبما يخدم الهدف الأساسى من التنمية الحضرية والإقليمية.
- يجب أن يؤدى اختيار موقع الصناعات الحرفية إلى زيادة كفاءة الهيكل القطاعى وتحسين الأوضاع الاقتصادية للمحافظة أو المنطقة الحضرية؛ بما يحقق الأهداف التنموية.
- يجب أن يساعد نمط الصناعات الحرفية على تحقيق التخصص للمناطق الحضرية أو المناطق الريفية داخل المحافظات.
- وتمتد جذور الصناعات الحرفية فى مصر إلى عصور قديمة، واشتهر الصانع الحرفى المصرى منذ عهد القدماء المصريين مروراً بالعهد الرومانى والإسلامى، ومن أمثلة هذه الصناعات: النسيج والتطريز والحياكة والدباغة والنجارة والخراطة، وصناعة الفخار والزجاج والحصير والسلال، وقد احتفظت هذه الصناعات بطابعها التقليدى، وساعد على ذلك أسلوب التنظيم الذى ساد بها "نظام الطوائف الحرفية" (٤٨).

ولم يكن فى مصر فى بداية القرن التاسع عشر سوى صناعات يدوية قليلة العدد، تنحصر أساسًا فى صناعة المنسوجات القطنية والصوفية والحريرية والكتانية وطحن الغلال وعصر البذور واستخراج الزيوت وصنع الفخار وعمل الحصر، وكانت صناعة الغزل منتشرة فى القرى، وكان النسيج يتم فى البلاد الكبيرة كالقاهرة ودمياط، كما أبدع المصريون فى العصور الوسطى خاصة أيام الدولة العباسية فى الصناعات الحرفية، وخاصة فى صناعة الأخشاب والمعادن والنسيج والخزف والزجاج والتطعيم بالصدف والعاج والتطريز وصناعة المنابر.

وفى أواخر القرن التاسع عشر كانت القاهرة أكبر المراكز الصناعية، فصناع القاهرة تجمعهم أحياء يختص كلٌ منهم بلون من الحرف، فكان سوق الجمالية يجمع صناع وتجار التبغ والعاج، وسوق العقادين يجمع صناع التطريز، والسكرية تجمع صناع وتجار الفاكهة المجففة، والسروجية تجمع صناع السروج والبرادع والأحذية، وخان الخليلى مركز لبيع الأقمشة الشرقية والسجاد(٤٩).

ولم تكن القاهرة وحدها مركزًا لمختلف الصناعات، فقد برزت أهمية المحلة الكبرى فى صناعة النسيج، واشتهرت رشيد بصناعة الأقفاص والمقاطف، واشتهرت قنا بصناعة القلل والآنية الفخارية، واشتهرت أسوان بصناعة السلال والحصر، فى حين اشتهرت أسيوط بأعمال التجارة(٥٠). وإذا ما حاولنا توزيع بعض الصناعات الحرفية واليدوية على العواصم والأقاليم المصرية، وذلك وفقًا لدرجة انتشارها فى كل إقليم، سنجد الآتى (٥١):

أولاً: يستحوذ إقليم القاهرة على النصيب الأكبر من الأنشطة الاقتصادية للصناعات الحرفية والصغيرة والتى تتجاوز أحيانًا ٧٥٪ من عدد المنشآت.

ثانيًا: ما يتعلق بالصناعات الغذائية والمشروبات والتبغ، يستحوذ إقليم وسط الدلتا على النصيب الأكبر فيها، وذلك بنسبة ١٨.٧٩٪، يليه إقليم الإسكندرية بنسبة ١٢.٤٨٪.



ثم جنوب الصعيد ١١.٦٦٪، فى حين لا يتجاوز نصيب إقليم أسيوط ٠.٤١٪، وذلك من مجموع منشآت هذه الصناعات على مستوى الجمهورية.

ثالثًا: وفيما يتعلق بصناعة الغزل والنسيج، تستحوذ أقاليم القاهرة والإسكندرية ووسط الدلتا على النصيب الأكبر من هذه الصناعات وذلك بنسبة ٩٦.٦٣٪.

رابعًا: وعن صناعة الملابس والمنسوجات الجاهزة، يستحوذ إقليم القاهرة على الحيز الأكبر من تلك الصناعة، وذلك بنسبة ٧٥.٥٪، يليه إقليما الإسكندرية ووسط الدلتا وذلك بنسبة ١٨.٢١٪، ثم كل من إقليم القناة وإقليم جنوب الصعيد وإقليم أسيوط على الترتيب.

خامسًا: صناعة الأحذية والمصنوعات الجلدية، وتقع النسبة الأكبر من هذه الصناعة فى إقليم القاهرة بنسبة ٧٧.٨٥٪، يليه كل من إقليم الإسكندرية، ثم إقليم الدلتا ثم قناة السويس، ولكن بنسب لا يمكن مقارنتها مع ما يستحوذ عليه إقليم القاهرة الكبرى.

سادسًا: صناعة الأخشاب والأثاث، يستحوذ كل من إقليم القاهرة والإسكندرية والدلتا على النصيب الأكبر من هذه الصناعات بنسبة ٨٥.٢٥٪، فى حين لا يتجاوز نصيب الأقاليم الأربعة الأخرى وهم: القناة وشمال الصعيد وأسيوط وجنوب الصعيد ١٤.٧٥٪ من مجموع هذه المنشآت الخاصة بتلك الصناعات.

من مجمل العرض السابق، يمكننا القول بأن المجتمع المصرى يحفل بالكثير من الصناعات الحرفية واليدوية الرائدة التى امتازت بها مصر، بل كان لها السبق فى العمل فيها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، كانت صناعة الزجاج من أرقى الصناعات المصرية، حتى إنه يرجع إلى مصر الفضل فى ابتكار فن تشكيل الزجاج بالنفخ، كما كانت مصر تحتكر صناعة الورق، واشتهرت بصناعة العطور وأدوات الزينة والمنسوجات الكتانية الرفيعة وغيرها ... إلخ. ومن هنا ينبغى أن ننظر إلى الحرفة باعتبارها آلية من آليات التكيف مع الفقر، ووسيلة للتمكين الاجتماعى الاقتصادى فى المجتمع المحلى.

وفيما يلى عرض لبعض النماذج من الصناعات الحرفية التى أسهمت بشكل أو بآخر فى تنمية المجتمع المحلى، وساعدت فى تحقيق فرص التنمية المستدامة:

أ ـ التفصيل والخياطة والنجارة والحدادة (قرى ضفاف النيل):

تسهم الصناعات الحرفية فى إحداث التنمية: باعتبارها آلية من آليات التنمية فى أى مجتمع. وقد أدركت السياسات التنموية فى مصر مؤخرًا تلك العلاقة وهو ما ظهر فى مشروع تنمية قرى ضفاف النيل بمحافظة أسوان، حيث تم اختيار ٢٧ قرية من أكثر القرى الواقعة على ضفاف النيل احتياجًا لتنميتها اجتماعيًا واقتصاديًا وبيئيًا، وذلك بدءًا من محافظة بنى سويف شمالاً حتى محافظة أسوان جنوبًا، ويهدف هذا المشروع إلى تنفيذ مجموعة من الأعمال والأنشطة التى تلبى الاحتياجات الفعلية وتحقق التنمية المتكاملة بالقرى. وكان من بين الأعمال والأنشطة التى تم الاهتمام بها خلال هذا المشروع الأنشطة الحرفية واليدوية ومن أمثلتها[٥٢]:

التفصيل والخياطة وأشغال الإبرة:

وجاء هذا النشاط فى إطار الاهتمام بالتدريب على الحرف المولدة للدخل، وهى حرف تقليدية جاذبة للسيدات والفتيات، وكثيرًا ما يشجع الأهالى الزوجات والبنات



على تعلمها، حيث يمكن ممارستها داخل المنزل أو لحساب الآخرين بالأجر: مما يدر دخلاً على الأسرة دون خروج المرأة والفتيات، وكذلك إنجاز بعض احتياجات الأسرة، مما يساهم فى خفض بعض نفقات معيشتها[٥٣]. فقد أثبتت البحوث أن المرأة تهيمن على صناعة الحرف اليدوية تاريخيًا، كما تتمتع المرأة بميزة لا تتوافر للرجل، فتستطيع إدمـــاج النشـــاط الاقتصـــادى المتمثل فى ممارسة الحرفة مع القيام بالواجبات المنزلية [٥٤].

وفيما يتعلق بهذا النشاط فقد أكدت بعض المبحوثات من الفتيات المتدربات بمشغل التفصيل والخياطة أنهن يتطلعن فى المستقبل بعد إجادة التفصيل والخياطة إلى عمل مشروع خاص بهن والاعتماد عليه كمصدر للدخل. وهو ما يؤكد على احتمالية استدامة المشروع. وفى هذا الصدد فقد اتخذ القائمون على هذا المشروع الإنمائى سياسة تهدف إلى تفعيل دور هذه الآلية فى تنمية القرى، وذلك من خلال منح المتدربات الأوائل ماكينة خياطة مجانًا فى أسوان أو بنصف الثمن فى قنا، وذلك بهدف زيادة عدد الحاصلات على ماكينات خياطة، وهو ما يمثل حافزًا إيجابيًا لدى المتدربات لأخذ الأمور بجدية، فضلاً عن كونه يعد عاملاً مشجعًا لجذب المزيد من الراغبات فى التدريب، وهو أيضًا ما يدعم عنصر الاستدامة والاستمرارية لهذا المشروع [٥٥].

النجارة والحدادة واللحام:

تناسب هذه الحرف الشباب، وهى مطلوبة فى القرى، وتعد عاملاً من عوامل التنمية. وتم إنشاء مراكز تدريبية للتدريب على ممارسة تلك الحرف، وتحفيز الشباب المتدرب على هذه الحرف من خلال صرف الحافز المادى خلال فترة التدريب، وكذلك صرف شنطة عدة أساسية لممارسة الحرفة لحساب الفرد بعد انتهاء التدريب[٥٦]. وهو ما يؤكد الحرص الشديد على استمرارية واستدامة هذه الانشطة بعد ذلك، باعتبارها آلية فعالة فى تحقيق التنمية المتكاملة، التى تحقق الهدف المبتغى منها، وليس مجرد تنمية شكلية أو ظاهرية فقط.

ب ـ غزل الصوف وانتاج الكليم فى الوادى الجديد (قرية البشندى):

تعود تسمية قرية البشندى بهذا الاسم، إلى الواهد الهندى الذى أشهر إسلامه بالقرية وعاش بين أهلها، وأطلق على نفسه الباشا هندى، ولتقواه ودينه أطلق الأهالى اسمه على القرية، الذى حرِّف ليصبح بعد ذلك البشندى. وتبعد القرية عن الخارجة حوالى ١٥٣ كيلومترًا، وعن مدينة موط ٤٢ كيلومترًا. وبرغم كونها قرية صغيرة فى حضن الواحات، فإنها فرضت اسمها بقوة فى الأسواق العالمية: وتتسارع دول العالم على شراء إنتاجها المتميز من الكليم والسجاد اليدوى.

ولعب المجتمع المدنى دورًا أساسيًا فى قيادة نشاط الصناعات الحرفية فى الوادى الجديد عمومًا وفى قرية البشندى على وجه الخصوص، فقد دعمت جمعية تنمية المجتمع المحلى بالبشندى صناعة الغزل وإنتاج الكليم والسجاد، وحاولت أن توفر له السياق التنموى الداعم لاستدامة هذا النشاط الحرفى.

وبدأ تأسيس جمعية تنمية المجتمع المحلى بالبشندى عام ١٩٧٩ من خلال الجهود الذاتية للمواطنين، وقام كل عضو بدفع ٥ قروش شهريًا، وبعد عامين بلغ رأسمال



الجمعية ١٢٠ جنيهًا، حتى وصل رصيد الجمعية الآن أكثر من ١٠ ملايين جنيه، ما بين أصول ثابتة ورأسمال دائر. وتُعد جمعية تنمية المجتمع المحلى بالبشندى من الجمعيات النشطة فى الوادى الجديد: نظرًا للدور الذى تلعبه فى تنمية المجتمع المحلى، وما تقدمه من مشروعات تنموية فى القرية. ونفذت الجمعية الكثير من المشروعات، التى كان لها الدور الأكبر فى تنمية وتوفير فرص عمل لأبناء القرية من الجنسين، وكانت مؤشرًا على الفعالية التنموية الحقيقية(٥٧).

وقد أسست الجمعية المركز المتكامل لغزل الصوف وإنتاج الكليم والسجاد. ويُعد المركز الأول من نوعه على مستوى الجمهورية، متكاملاً فى كل مراحل إنتاج الكليم والسجاد والبطانية والمعلقات، بداية من فرز الصوف وصباغته، وانتهاءً بإنتاجه. ويعمل بالمركز ٨٦ عامل وعاملة، والجدول الآتى يوضح حجم الإنتاج وقيمته فى جمعية البشندى بالجنيه من ١٩٨٣ حتى ٢٠٠٣.

م	اسم المنتج	الوحدة	الكمية	القيمة الفعلية
١	كليم صوف يدوى	بالمتر	١٠٠٠٠	٣٢٠٠٠٠
٢	سجاد صوف	بالمتر	٣٠٠٠	١٥٠٠٠٠
٣	بطانية صوف	بالعدد	٦٠٠	٦٠٠٠٠
٤	معلقات	بالعدد	٣٠٠٠	٦٠٠٠٠
الإجمـــالى				٥٩٠٠٠٠

وهو مشروع تم تأسيسه خصيصًا لتوفير فرص عمل لسيدات القرية: لرفع مستوى معيشة أسرهن، ويعتمد المشروع على شراء الصوف الخام من المنتجين والمزارعين، ويستخرج إما كليمًا أو سجادًا أو بطاطين، مرورًا بجميع المراحل، من بداية الفرز والغسل، ثم ماكينة الوبين، ثم المضرب، ثم الكرد والتسريح، ثم الغزل. وحاولت الجمعية تربية الأغنام والخراف للاستفادة من الصوف "الجز الحى" فى مشروع الكليم، فضلاً عن زيادة اللحوم الحمراء فى الواحات، وتشجيع المزارعين على تربية الأغنام. ونجحت الفكرة، فبدلاً من شراء الصوف من خارج القرية، يتم الحصول عليه من خلال الجمعية.

وتحاول جمعية تنمية المجتمع المحلى بالبشندى توفير جميع السبل التى تكفل استدامة النشاط الحرفى بالقرية: فتستثمر مواردها وقدراتها فى دعم إنتاج الكليم والسجاد ماديًا وفنيًا، بحيث توفر للمشروع أو تكفل له عوامل النجاح قدر الإمكان. فالجمعية تدعم المرأة الريفية بقرض دوار صغير قيمته ٥٠٠ جنيه، ولا يتوقف الدعم عند هذا الحد، بل تحاول دعمها بشتى السبل، فتحاول أن تأخذ جزءًا من إنتاجها فى بعض المشروعات، وتقوم بتسويقه، أو عرض منتجاتها فى مقر الجمعية، الذى دائمًا ما يتجمع بداخله أهالى القرية فى مناسباتهم المختلفة، ولا تكتفى الجمعية وإدارتها بتسويق هذا المنتج وعرضه فى مقر الجمعية، بل يحاول مدير الجمعية أن يسوق هذا

المنتج فى بعض المعارض فى القاهرة. وهذه الإجراءات التى تتبعها الجمعية تسهم بشكل أو بآخر فى نجاح المشروع، وضمان استمرارية النشاط، الأمر الذى ينعكس بلا شك على الارتقاء بنوعية الحياة ومستويات المعيشة بالوادى الجديد.

كما تقوم الجمعية بمتابعة دورية مستمرة لتنفيذ المشروعات التى تدعمها ماديًا، ويستهدف هذا الإجراء ضمان عوامل النجاح بقدر الإمكان، ومحاولة التغلب على المشكلات التى تطرأ على المشروع فور ظهورها دون تركها تتراكم.

ولا شك أنه فى ظل النجاحات التى تحققها الصناعات الحرفية فى الوادى الجديد، تغيرت نظرة المجتمع لها: إذ تحولت هذه الأنشطة الحرفية - رغم ضآلتها - من مجرد رافد للتنمية والإنتاج، إلى أهم مجالات التشغيل والتنمية المحلية، خاصة فيما يتعلق بالقدرات البشرية الشابة. ولذلك تزايدت الوظيفة الاجتماعية لهذه المشروعات، والتى فى كثير من الحالات كانت سببًا رئيسيًا فى تغيير نوعية حياة الكثير من سكان قرى الداخلة؛ ذلك لأن الهدف الرئيسى لإنشاء الكثير من المشروعات كان لإشباع حاجات سكان مجتمعاتها المحلية، وتوفير فرص عمل فى المقام الأول قبل تحقيق المنفعة الشخصية وتعظيم تراكم رأس المال.

ج. صناعة ورق البردى (قرية القراموص):

نهضت حرفة صناعة ورق البردى فى ريف دلتا النيل منذ الفراعنة؛ حينما كان نبات البردى ينمو فى مستنقعات الدلتا، فاتجه المصرى القديم إلى تصنيع نبات البردى إلى ورق للكتابة عليه، وارتبط بحرفة تصنيع البردى مهنة الوراق وهو صانع الورق، ولكن لم تستمر هذه الصناعة وتوارت زراعة البردى وصناعة الورق من نباته إلى أن تم إحياؤها من جديد من خلال مزارعى محافظة الشرقية، وبالتحديد فى قرية "القراموص" مركز أبو كبير. وبدأ هذا النشاط فى القرية عام ١٩٧٦، إذ أدخله أحد أبنائها الذى تخرج من كلية الفنون الجميلة، وكان يتم زراعته آنذاك للزينة فقط، حيث إنه لم يزرع للتصنيع فى مصر منذ قدماء المصريين، حتى جاء ابن قرية "قراموص" وعمل على إكثاره بالقرية عام ١٩٧٦ وذلك بدءًا من زراعته بحديقة منزله حتى دخل مرحلة الإنتاج الكبير، بالاستعانة والتعاون بين أبناء القرية جميعًا من خلال التدريب الميدانى على تلك الحرفة لجميع سكان القرية ذكورًا وإناثًا فى الورشة أو المصنع الذى أنشأه أول من أدخل الحرفة إلى القرية فى سبعينيات القرن العشرين، وكل من اكتسب فنون الحرفة يقوم بتعليمها ونقلها إلى أولاده وبناته وزوجته، وهكذا حتى أصبح لدى سكان القرية جميعًا خبرات متعددة فى صناعة ورق البردى والمراحل السابقة واللاحقة. ومع استمرار المحاولات التى أثمرت عن نجاح تلك الفكرة، تحولت القرية من نشاط الزراعة التقليدية إلى نشاط زراعة وتصنيع ورق البردى الذى انتشر فى بيوت القرية جميعها، ويزرع منه الآن ما يزيد على ١٠٠٠ فدان فى القرية ويتم تصنيعه فى كل البيوت، كما يعتمد بشكل أساسى على النساء باختلاف أعمارهن، ومن ثم استثمار جميع الكوادر والطاقات البشرية التى ساعدت فى النهاية على إنجاح المشروع وازدهار القرية وتقدمها مقارنةً بمن حولها، هذا بالإضافة إلى ضمان استدامته فى المستقبل(٥٨).

د. صناعة المنسوجات (مدينة كرداسة):

كانت صناعة وتصدير النسيج خاضعة للإشراف الدقيق للدولة طوال التاريخ المصرى، واعتبرت جزءًا مهمًا من الاقتصاد المصرى. ولقد تطورت طرق وأساليب صناعة النسيج، وكذلك المواد المستخدمة فى هذه الصناعة منذ العصر الفرعونى وحتى العصر الإسلامى. وبدأت المدن تتخصص فى أنواع المنسوجات حتى اشتهرت صناعة النسيج المصرى. ويعد النسيج من الحرف الأساسية والمهمة فى حياة الإنسان المصرى؛ سواء فى البادية أو الريف، إذ ارتبط بتربية الماشية والتى تعتبر من أهم النشاطات الاقتصادية التى اعتمدت عليها الأسرة فى حياتها واستفادت من منتجاتها. وكان الكتان من أهم المواد الخام لصناعة النسيج. وفى العصور القديمة، كان الكتان يزرع فى مصر فى الدلتا ومصر الوسطى وخاصة الفيوم. وكان الكتان الخام يصدر من مصر حتى بلاد فارس. واشتهرت بلدة بوش ببنى سويف بزراعة الكتان الذى كان يتم تصديره إلى إفريقيا. كما كان يزرع فى بنها وأبو صير وسمنود. كما اشتهر على وجه الخصوص الكتان المزروع بمدن تنيس ودمياط وشطا بشمال الدلتا، وفى الفيوم وبهنسا بمصر الوسطى.. وتذكر المصادر التاريخية أنه كان يوجد بتنيس ما يقرب من ٥ آلاف منسج وعدد عمالها عشرة آلاف، ويقال إنه ليس هناك بيت فى الدنيا، إلا وفيه قطعة نسيج أو ثياب من صنع تنيس. ويلى تنيس دمياط من حيث الأهمية، والتى تعدت شهرتها فى صناعة المنسوجات حدود مصر الجغرافية، فقد أطلق اسم دمياط على أكبر مدن فارس المتخصصة فى صناعة الكتان، وهى مدينة كازرون، التى اشتهرت باسم دمياط الأعاجم. وتخصصت دمياط فى صنع أنواع من المنسوجات الكتانية الرقيقة، عرفت بدق دمياط. كما كانت تنتج نوعًا عرف باسم القصب الأبيض فى العصر الفاطمى.

ويُعد الصوف العنصر التالى للكتان فى أهميته كمادة خام لصناعة المنسوجات. كما ازدهر إنتاج الصوف فى مصر الوسطى والعليا. وترجع شهرة مصر الوسطى فى إنتاج الصوف إلى العدد الكبير من الخراف، الذى كان يقوم على رعيها القبائل العربية التى استقرت بالمنطقة فى القرن الخامس الهجرى. ويُعد الحرير ثالث المواد الخام أهمية لصناعة النسيج فى مصر بعد الكتان والصوف. وقد عرفت صناعة المنسوجات الحريرية فى مصر منذ عصر البطالمة. وكان خام الحرير يستورد من الهند والصين، قبل إنتاجه محليًا فى مصر فى القرن السادس الميلادى. إلا أن نسيج الحرير قد تعرض لنوع من التقييد بسبب تحريم لبس الحرير على الرجال، غير أن صناعته كانت مزدهرة فى فجر الإسلام. ومن المدن التى اشتهرت بصناعته، مدينة دبيق، كما عثر فى أخميم على لباس حريرى، باسم الخليفة عبد الملك بن مروان.

ولعل النموذج الذى نشير إليه فى هذا الصدد مدينة كرداسة، وهى مدينة من مدن محافظة ٦ أكتوبر، ولا يعرف أحد على وجه التحديد متى بدأت صناعة النسيج فى مدينة كرداسة، لكن المعروف أن أهالى كرداسة فى الماضى كانوا مقسمين إلى صنفين: الأول يمتهن الزراعة خاصة زراعة الخضر، أما النوع الثانى فكان نشاطه الرئيسى هو النسيج. وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ تم إقامة ثلاثة مصانع ضخمة فى القرية، كان أحدها مخصصًا لصناعة الشاش الطبى، والآخر للقطن الطبى أيضًا، أما الثالث فكان

يتم فيه تصنيع المستلزمات القطنية للفنادق، واستوعبت المصانع الثلاثة نحو ثلثى طاقة العاملين فى مجال النسيج بكرداسة، مقابل رواتب شهرية منتظمة. وكانت الدولة مسئولة عن توزيع المنتَج واستيعابه. وبجانب هذه المصانع كانت توجد مشاغل (ورش) صغيرة تتخصص فى تشغيل النساء والبنات فى تصنيع الشيلان والعباءات المطرزة. وظلت المصانع والمشاغل تعمل بطاقات ضخمة وحدثت انتعاشة فى القرية خلال السنوات العشر الأولى من بدء تطبيق التجربة. من اللافت للنظر فى كرداسة امتزاج العناصر المميزة للقرية والمدينة بها، حتى يصعبُ على الزائر تحديد هويتها. النواة كانت قرية صغيرة من ضواحى الجيزة لكن مع مرور الزمن ومع انتشار شهرتها فى أرجاء مصر ثم لاحقًا عبر العالم اتسعت القرية وفقدت شيئًا فشيئًا ريفيتها، وتُوّجت بشكل رسمى كمدينة. وتحمل هذه التجربة الحرفية الرائدة لمدينة بأكملها بذور الاستدامة التنموية.

ولا شك أن المصنوعات الحرفية تمتاز بالإبداع والتفنن حتى إنها صارت تنافس المصنوعات الحديثة من عدة جوانب أهمها جوانب الإتقان، وأن عمرها يدوم أكثر ومواد الصنع متوفرة من البيئة المحيطة، والحرفيون يأملون فى إيجاد منافذ تسويقية للمنتجات الحرفية وتشجيع وتحفيز فئة الشباب للدخول فى مجال القطاع الحرفى، وتشجيع مصممى الصناعات الحرفية؛ لأن ذلك التشجيع سيساهم فى إبراز الصورة المشرقة للصناعات الحرفية ويتيح الفرصة للإقبال عليها.

حقيقة الأمر، إن بقاء الحرفة أو تلاشيها يعتمد على مقدار وحجم ما تَصبُه المجتمعات من اهتمام لجعل عوامل بقاء الحرف فى ذاتها؛ ما تقدمه الحرفة فى مقابل احتياجات الأفراد والمجتمعات، وأيضًا مقدار التطور الذى أدخل ومنتجها النهائى، ويجب ألاَّ ننسى أحد العوامل المهمة وهو الرغبة فى الإبقاء على الطابع الدينى والتقليدى والمقاييس الجمالية فى تلك المجتمعات، كما هو الحال فى ما أضافته الحضارة العربية الإسلامية من طابع على شكل الحرفة ووظيفتها، مما يؤكد على أن بقاء الحرف وتغطيتها لحاجة من الاحتياجات ودوام الطلب عليها لا ينفصل عما أضافته تلك الحضارة بأى حال من الأحوال، كما لا يخفى أن تلاشى حرفة من الحرف فى أى مجتمع من المجتمعات يعنى تلاشى كمّ كبير من المخزون الفنى الذى وصل إلينا على شكل (حرفة)، وهذا الكمّ المتلاشى يشكل خسارة اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية، وذلك يعنى أن اندثار الحرف قد يقود إلى اندثار حضارات، وبالعكس فإن تطور الحرفة قد ينمّى حضارات وقد يساعد على ميلاد حضارات أخرى[٥٩].



سادسًا- المعوقات التى تواجه استدامة الصناعات الحرفية فى مصر وسبل تجاوزها

تشير الأبحاث والدراسات الخاصة بالصناعات الحرفية فى البلدان النامية عمومًا - ومصر على وجه الخصوص - إلى تعرضها للكثير من المشكلات الخطيرة التى تعرقل نشاطها، وتحد من التوسع فيها وتعوق تنميتها، وتتمثل تلك المعوقات فى الآتى[٦٠]:

معوقات تتعلق بالحرفى المنتج والإنتاج:

وتتضح تلك المعوقات فى[٦١]:

● الانفراد وعدم الارتباط بغيره من ممارسى نفس نشاطه الإنتاجى، وبالتالى ضعف الثقافة وعدم الاطلاع على المستحدث فى فنون الحرفة والخوف من زملائه.

● سيطرة عوامل البيئة وتقاليدها وتأثيرها على حجم المشروع.

● عدم الاهتمام بتكوين كوادر جديدة لهذه الصناعات إلا فى حدود أفراد الأسرة، (توارث الحرفة).

● عدم تطوير الحرفة والتمسك بالأساليب القديمة فى الإنتاج، والتى تنحصر مشكلاتها فى عدم توفر الخامات بصورة صالحة للتصنيع، ووجودها فى مناطق متباعدة، مما ينتج عنه صعوبات فى نقل هذه الخامات إلى وحدات التصنيع وارتفاع التكاليف(٦٢).

● الارتفاع المستمر فى أسعار الخامات، ومن ثم اتجاه التجار المصنعين لاستخدام خامات رخيصة وقد تكون غير صالحة لتصنيعها تتأثر بالأحوال المناخية وتكون قابلة للكسر أو التحطم.

● ضعف الإقبال من جانب الصبية على الانخراط فى هذه الصناعات: نتيجة ضعف الأجور فى بداية التحاقهم نسبيًا، بالإضافة إلى ظروف التشغيل التى عادة لا يراعى فيها متطلبات سلامة العامل.

● الافتقار إلى وجود البيئة الملائمة لممارسة الصناع لعملهم، فالأماكن غير مناسبة، ولا يوجد للعمال حقوق مكتسبة خاصة ما يتعلق بالتأمين الاجتماعى(٦٣).

● معوقات ترجع إلى طبيعة وخصائص المشتغلين بالصناعات الحرفية وطرق ممارستها، وتتضح تلك المعوقات فى الآتى (٦٤):

● سيطرة الأمية على معظم الحرفيين، ورغبتهم القوية فى الإبقاء على القديم، مع احتكار الخبرة والمهارات فى كيفية أداء تلك الحرف والتهرب من التعامل مع الدولة خوفًا على مكاسبهم وأسرار عملهم.

● الفردية والاعتماد على الذات فى حل المشكلات التى تصادفهم، وخاصة المادى منها، مما يعرضهم لمخاطر كثيرة ومصائب كثيرة، وكذلك الافتقار إلى الوعى التسويقى ومنافذ البيع الجيدة.

● تحدد العادات الاجتماعية والقيم الثقافية طرق ممارسة الحرفة، فتتحكم العادات الاجتماعية فى فرص عمل النساء، فقد تمنع النساء من العمل أو تكون سببًا فى انقطاعهن عن العمل بعد الزواج.

ومن الملاحظ أن كلاً من المعّوقين السابقين متعلق بالانغلاق على الذات وعدم الرغبة فى التجديد، ومن ثم فإن السبيل إلى مواجهة تلك التحديات هو الابتكار والقدرة على التجديد والإبداع، حيث يعد الابتكار والإبداع مسألة حاسمة فى قدرة الصناعات الحرفية على تجاوز التحديات التى تعترض طريقها، وأن تعزز أداءها بمختلف الوسائل، وعليها أن تتحلى بالابتكار فى إيجاد السبل والأدوات التى تساعدها على التعامل مع هذا التغيير وتتكيف مع التكنولوجيا الجديدة وتطبيقاتها (٦٥).

معوقات إجرائية مرتبطة بطبيعة العلاقة بين الحرفى والأجهزة الحكومية:

وتتمثل تلك المعوقات فى (٦٦):



● تراخيص التشغيل: حيث يستغرق الحصول على تلك التراخيص وقتًا طويلاً نسبيًا، ويرتبط توزيع الخامات بحصول تلك الصناعات على التراخيص اللازمة، وهو ما يجد فيه أصحاب تلك الصناعات صعوبة.

● كما تواجه تلك الصناعات عوائق أخرى، مثل عوائق إشغال الطريق: نظرًا لممارستهم العمل خارج الورش وعلى الأرصفة؛ بسبب ضيق المحلات والورش، وكذلك عوائق انقطاع التيار الكهربائى، حيث إن أصحاب تلك الصناعات لا يستطيعون تزويد ورشهم بوحدة كهربية مستقلة تعمل عند انقطاع التيار، الأمر الذى يترتب عليه تحملهم خسائر كبيرة.

● كما يواجه ذلك القطاع الصناعى الكثير من العوائق الفنية مثل عدم تطوير وتحديث وسائل الإنتاج واستخدام معدات الإنتاج، وعدم توافر الكفاية الفنية، من حيث الخبرة والمهارة، وهبوط جودة الخامات وخاصة المحلية وعدم توافرها وصعوبة الحصول عليه باستمرار.

وللتغلب على تلك التحديات، يجب الإيمان أولاً بأهمية تلك الصناعات فى التنمية، باعتبارها آلية من آليات النمو فى أى مجتمع، وهو ما يؤدى بعد ذلك إلى التخلص من تلك المشكلات الإدارية والبيروقراطية التى تقف حائلاً دون تقدم ونمو تلك الصناعات، حيث يجب تسهيل الإجراءات المتعلقة بالتراخيص، وكذلك يجب إمداده بكافة الخدمات اللازمة، وذلك لمساعدته على النمو، ولا يتم التقدم والازدهار لتلك الصناعات، إلا من خلال الاهتمام بتحديث وتطوير وسائل الإنتاج والعمل على زيادة الكفاءات المدربة.

عوائق التسويق:

يعانى قطاع الصناعات الحرفية من عدم كفاية الخدمات التسويقية وكفاءتها فى المجال الداخلى والخارجى على السواء، ويرجع ذلك فى المقام الأول إلى المنافسة الشديدة التى يواجهها القطاع سواء من جانب الوحدات الكبرى فى القطاعين العام والخاص، أو من جانب السلع المستوردة التى تمتلئ بها الأسواق، كما يعانى ذلك القطاع من تعقد الإجراءات الحكومية الخاصة بالتصدير وعدم وجود سياسة ثابتة لتصدير المنتجات الصناعية، وعدم توافر مستلزمات الإنتاج المستوردة وارتفاع أسعارها، وكذلك انعدام الوعى التسويقى، وعدم وجود منافذ توزيع كافية وجيدة لتصريف المنتجات، الأمر الذى أوقع صغار الصناع وأرباب الحرف فى شرك استغلال تجار الجملة والوسطاء، هذا إلى جانب ما يواجهه ذلك القطاع من عدم وجود دراسات تسويقية حول احتياجات السوق من الإنتاج المحلى، والدليل على ذلك قطاع الملابس الجاهزة الذى يعانى من راكد إنتاج والمنافسة غير العادية مع المنتجات المستوردة، بالإضافة إلى ارتفاع تكاليف عمليات الدعاية والإعلان، بما لا يتناسب مع إمكانيات المنشآت الصغيرة، وكذلك عدم اهتمام الشركات التجارية بتسويق منتجات المصانع الصغيرة نظرًا لتنوعها وضآلة الطلب عليها فى البداية، وحاجتها إلى مجهود مضاعف وغير مجزٍ. وللتغلب على هذه المشكلة يجب دراسة السوق بشكل جيد والتعرف على أذواق المستهلكين ورغباتهم مع الاهتمام بالشكل الجمالى للمنتجات الحرفية كمدخل تسويقى للارتفاع بالمستوى الإنتاجى والتكنولوجى، وكذلك توفير خدمات التعبئة والتغليف، والتى تعتمد عليها تلك الصناعات اعتمادًا أساسيًا، كما يجب التوسع فى إقامة المعارض الخارجية وفتح أسواق

جديدة لهذه الصناعات فى الخارج، وذلك بتوسيع مجال التعاقدات وتدبير أماكن ثابتة ومتنقلة تصلح كمعارض للمنتجات الحرفية، وذلك بجانب التوعية بأفضل الوسائل التسويقية لمنتجات تلك الصناعات[٦٧].

عوائق الخبرة التنظيمية ونقص المعلومات:

فمن المشاكل الخطيرة التى تقابل الصناعات الحرفية نقص المعلومات والأفكار والخبرة التنظيمية التى تمكن أصحابها من مواجهة مشاكلهم أو تساعدهم على التوسع والنمو فى أعمالهم، ويظهر النقص فى المعلومات واضحًا بالنسبة للظروف المحيطة بنشاط الصناعات الحرفية أو الإطار العام الذى يعملون فيه[٦٨]. وهو ما يُعد عاملاً أساسيًا فى إحداث الكثير من المشكلات، كما أنه يعد سببًا رئيسيًا فى العوائق والتحديات والتى يواجهها صاحب تلك الصناعات أثناء عمله.

عوائق التمويل:

وتعد تلك المشكلة من أهم العوائق التى تواجه أرباب الصناعات الحرفية، فبالنسبة للبنوك يمثل تمويل هذه الصناعات مشكلات كثيرة وذلك بسبب:

- ارتفاع درجة المخاطرة مقارنة بالائتمان العادى المقدم للمنشآت الكبيرة التى توفر لها النجاح والاستقرار.
- عدم توافر الوعى المصرفى لدى أرباب الصناعات الحرفية وعدم اعتيادهم على التعامل مع البنوك، وصعوبة توفير البيانات اللازمة لدراسة طلبات الائتمان المقدمة من أرباب تلك الصناعات، إذ لا تتوفر لديهم حسابات منظمة أو ميزانيات أو حسابات ختامية أو سجلات وغير ذلك من المستندات القانونية.
- انخفاض ربحية عمليات إقراض الصناعات الحرفية، بل وتعرضها أحيانًا للخسارة.
- غالبًا ما تكون المشروعات العاملة فى مجال هذه الصناعة ضعيفة ماليًا، ولا توجد لها مراكز مالية، مما يشكك المصارف فى قدرتهم على السداد [٦٩].

ومن ثم يتضح أن حجم القروض التى يحصل عليها أرباب الصناعات الحرفية تكون متواضعة فى حجمها ومرتفعة فى تكاليف استردادها، وهو ما يؤثر على هذه الصناعات تأثيرًا سلبيًا فى كل مراحل الإنتاج[٧٠]. ولمواجهة هذا العائق الخطير يجب العمل على جذب المستثمرين المصريين والعرب والأجانب ممن يؤمنون بأهمية هذا القطاع وتنميته باعتباره المدخل الأساسى لإنتاج الصناعات الحرفية المتنوعة ولزيادة فرص العمل وتدعيم الصادرات وتحسين ميزان المدفوعات[٧١] وهو ما ينعكس على تنمية المجتمع بشكل عام.

مشاكل النقل ونقص الخدمات العامة والبيئة الأساسية:

تواجه الصناعات الحرفية بعض المشاكل فى نقل خاماتها الأولية من مصادرها أو منتجاتها النهائية بتكاليف مناسبة، وكذلك مشكلات الأرض أو المحل المناسب وتجهيز المكان للنشاط، هذا بالإضافة إلى الافتقار إلى الخدمات الأساسية مثل: المياه النظيفة وخدمات المجارى والطاقة الكهربية، وقد يعمل بعض أصحاب هذه الصناعات على تهيئة هذه الخدمات لأنفسهم بطرق خاصة، أحيانًا بطرق رسمية وأحيانًا بطرق غير رسمية، فتصبح تكلفتها مرتفعة جدًا وباهظة: الأمر الذى يتسبب فى تعسرهم ماليًا واستدانتهم[٧٢].





وللتغلب على تلك المشكلة وكذلك المشكلات الأخرى السابقة التى تواجه ذلك القطاع الصغير يجب أن يكون هناك تضافر بين الدولة وأجهزتها الحكومية والقطاع الخاص ورجال الأعمال، وأن يثمر هذا التعاون عن العمل على تنمية هذا القطاع ومساعدة أصحابه على التقدم والازدهار، وهو ما يؤثر على التنمية المجتمعية بشكل عام فى نهاية الأمر. ولا يتحقق هذا إلا إذا آمنت الدولة وأجهزتها وقطاعها الخاص بأهمية ذلك القطاع الصناعى الصغير ودوره فى عمليات التنمية باعتبارها آلية فعالة وعنصرًا مهمًا من عناصرها.

معوقات مجتمعية:

وهذه المعوقات ترتبط بالتحولات والتغيرات التى تطرأ على البنية الاجتماعية الداخلية أو الخارجية، ولعل أبرز تغيرين أثرًا وسيظل تأثيرهما باق فترة من الزمن إذا لم نلتفت إليهما، هما:

أ ـ شيوع النمط الاستهلاكى الغربى:

إذا لم يكن هناك طلب على المنتجات الحرفية، فإنها ستتلاشى وتندثر، وتصبح جزءًا من سياق تاريخى. وهذا ما حدث بالفعل مع الكثير من الصناعات الحرفية، حيث ينظر إليها باعتبارها "موضة قديمة". ولعل السبب الأول فى هذا تفضيل المنتجات الغربية، فقد أصبحنا نستبدل كل شىء لديه لمحة محلية عن طريق البديل "عقدة الخواجة".

ب ـ موجات التحديث المتلاحقة:

تعرض المجتمع المصرى لموجات متلاحقة من التحديث. ولا يزال. انعكست بشكل أو بآخر على الصناعات الحرفية. وسادت ثقافة الفوضى فى المناطق الحضرية والمعمارية فى القرن العشرين؛ نتيجة التوسع السريع. وأصاب التحديث كل شىء فى المجتمعات الشعبية المحلية، لا سيما فى السوق، ومن أبرز هذه التغيرات، تغير عادات العمل الحرفية، وأذواق الشعوب، كما تسبب التحديث فى استبدال الجهاز الحرفى اليدوى بالجهاز التقنى الميكانيكى، وهو ما أثر بشكل كبير على العملية الإنتاجية ذاتها، واستبدل الأسواق الإنتاجية بالأسواق التجارية، مما جعل هناك تصادمًا بين ما هو تقليدى وما هو حديث، فضلاً عن تجاهل عمليات التنمية الاقتصادية للحرف التقليدية، والتركيز على الصناعات الكبرى.

المراجع والهوامش:

(١) حامد الهادى، الحرفيون بين التكيف مع الفقر وصناعة رأس المال، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٩.

(٢) عبد السلام عبد الحليم عامر، طوائف الحرف فى مصر ١٩٠٥ ـ ١٩١٤، مركز وثائق وتاريخ مصر، مصر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٩ ـ ١٤.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩.

(٤) على إبراهيم على، أوضاع الصناعات التقليدية فى مصر، ورشة عمل حول الصناعات التقليدية فى الوطن العربى، ١٧ ـ ١٩ سبتمبر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وزارة السياحة والصناعات التقليدية

والاقتصاد الاجتماعي، المملكة المغربية، ٢٠٠٥، ص ٥.

(5) Hanan Solayman , Branding Egypt: Dream projects of developing traditional handicrafts are often impeded due to governmental bureaucracy and lack of resources, Community Times,18-6-2020.

(٦) محمد ميرزا عاشور، واقع الصناعات التقليدية والحرفية فى مملكة البحرين، مملكة البحرين، ص ٣.

(٧) أسعد السعدون، الصناعات الحرفية والتراثية..أهميتها وسبل النهوض بها فى دول مجلس التعاون الخليجى، منتدى الشرقية الاقتصادى الإلكترونى، ٢٠٠٨، ص ١.

(٨) على صالح النجادة، واقع الصناعات والحرف التقليدية فى دولة الكويت، دولة الكويت، ص ١.

(٩) محمد السائرى، ورشة عمل حول الصناعات التقليدية فى الوطن العربى، ١٧ ـ ١٩ سبتمبر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وزارة السياحة والصناعات التقليدية والاقتصاد الاجتماعي، المملكة المغربية، ٢٠٠٥، ص ١.

(١٠) أسعد السعدون، مرجع سابق، ص ٢.

(11) Samah Ahmed Faried, The impact of modernization on material culture. A critical Stud to Statistic, Change and Reformation in Historical Cairo, Faculty of Education, Ain Shams University,pp.1-5.

(١٢) أسعد السعدون، مرجع سابق، ص٣.

(١٣) فائقة سباعى عويضة، أوضاع الصناعات التقليدية فى لبنان، ورشة عمل حول الصناعات التقليدية فى الوطن العربى، ١٧-١٩ سبتمبر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وزارة السياحة والصناعات التقليدية والاقتصاد الاجتماعي، المملكة المغربية، ٢٠٠٥، ص ٢.

(14) Macmillan Dictionary, craft definition,
http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/craft

(١٥) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١٢١.

(16) Cultural Industries Growth Strategy (CIGS), The South African Craft Industry Report, November,1998, p.11.

(١٧) اعتماد علام، الصناعات الحرفية بين الثبات والتغير، فى: الصناعات الصغيرة والتنمية، تحرير إجلال إسماعيل حلمى، عبد الوهاب جودة، التعليم المفتوح، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ص ١٢.

(١٨) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١٠٢.

(١٩) أنور عطية العدل، دور الصناعات الصغيرة والحرفية فى التنمية: دراسة ميدانية فى بيئة المنشآت الصغيرة فى مركز ومدينة المنصورة، ندوة سبل تطوير المشروعات الصغيرة، مركز البحوث للتنمية الدولية، جمعية تنمية المشروعات الصغيرة، محافظة المنصورة، ١٩٩٢، ص ٣٩.

(٢٠) صلاح أحمد هريدى، الحرف والصناعات فى عهد محمد على، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٨٥.

(٢١) سعد عبد الرسول محمد، الصناعات الصغيرة كمدخل لتنمية المجتمع المحلى، المكتب العلمى للكمبيوتر والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص٣٠.

(٢٢) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٢٣) حازم الزعبى، الحرف الشعبية الأردنية، ورشة عمل حول الصناعات التقليدية فى الوطن العربى، ١٧ ـ ١٩ سبتمبر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وزارة السياحة والصناعات التقليدية والاقتصاد الاجتماعي، المملكة المغربية، ٢٠٠٥، ص ١.

(٢٤) فوفهم بنت محمد سالم، الصناعة التقليدية فى موريتانيا، ورشة عمل حول الصناعات التقليدية فى الوطن العربى، ١٧ ـ ١٩ سبتمبر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وزارة السياحة والصناعات التقليدية والاقتصاد الاجتماعي، المملكة المغربية، ٢٠٠٥، ص ٣.

(٢٥) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٢٦) محمد نبيل الشيمى، أهمية الصناعة الحرفية ذات المدلول التراثى وسبل النهوض بها، الحوار المتمدن،

العدد ٢٧٣٥، ٢٠٠٩، ص ١.

(٢٧) عزيزة بن يوسف، الصناعات التقليدية فى تونس: التجربة التونسية.

(٢٨) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

(٢٩) ليلى كامل البهنساوى، السياق الاجتماعى وتنمية المشروعات الصغيرة: دراسة حالة لمنطقة بطن البقرة، المجلة العربية لعلم الاجتماع: الشباب ومتطلبات سوق العمل، العدد الثالث، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، يناير، ٢٠٠٩، ص ١٠.

(٣٠) اعتماد علام، مرجع سابق، ص ١٣.

(٣١) أنور عطية العدل، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٣٢) سعد عبد الرسول محمد، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٣٣) على صالح النجادة، مرجع سابق، ص ٦.

(34) Victor Margolin, Design for a Sustainable World . Design Issues, Vol. 14, No. 2, Summer, 1998.

(٣٥) مصطفى التير، مسيرة تحديث المجتمع الليبى، معهد الإنماء العربى، بيروت، ١٩٩٢.

(٣٦) عبد المنعم أحمد شكرى، التنمية المستدامة بين المفهوم والتطبيق: دراسة تحليلية مقارنة للفترات (٨٠-٩٠-١٩٩٥)، رسالة دكتوراه، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٧ ـ ١٨.

(٣٧) الهلال الأحمر المصرى، التنمية المجتمعية لريف الصعيد : مشروعات تنمية قرى ضفاف النيل بشمال ووسط جنوب الوادى، دراسة تقويمية عن المدة من يوليو ١٩٩٨ حتى يوليو ٢٠٠١، الصندوق الاجتماعى للتنمية ووزارة الموارد المائية والرى، ٢٠٠١، ص ١٥٣.

(٣٨) إبراهيم سليمان مهنا، التحضر وهيمنة المدن الرئيسية فى الدول العربية " أبعاد وآثار على التنمية المستدامة" مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، العدد (٤٤)، الإمارات، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

(٣٩) عثمان محمد غنيم وماجد أحمد أبو زلط، التنمية المستديمة" فلسفتها وأساليب تخطيطها وأدوات قياسها: دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧، ص ٢٥ ـ ٢٦.

(٤٠) الهلال الأحمر المصرى، مرجع سابق، ص ١٥٣.

(٤١) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١١.

(٤٢) أنور عطية العدل، مرجع سابق، ص ٦١.

(٤٣) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١١٦ ـ ١١٧.

(٤٤) المرجع السابق، ص ٤٠ ـ ٤١.

(٤٥) انظر فى هذا الصدد: منظمة العمل العربية: الصناعات الصغرى والحرف التقليدية فى الوطن العربى أداة للتنمية، مؤتمر العمل العربى، الدورة الحادية والعشرون، تقرير المدير العام لمكتب العمل العربى. البند الأول . القسم الأول، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٣ ـ ١٥.

(٤٦) أنور عطية العدل، مرجع سابق، ص ٦٤ ـ ٧٤.

(٤٧) المرجع السابق، ص ٧٣.

(٤٨) سعد عبد الرسول محمد، مرجع سابق، ص ٩٥.

(٤٩) المرجع السابق، ص ٩٦ ـ ٩٨.

(٥٠) المرجع السابق، ص ٩٨ ـ ٩٩.

(٥١) شرين على جماز، العوامل المؤثرة على توطن الصناعات الصغيرة الحرفية: دراسة حالة إقليم القاهرة الكبرى، رسالة ماجستير، كلية الهندسه قسم الهندسة المعمارية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٥١.

(٥٢) عدلى السمرى، دراسة الأثار الاجتماعية والبيئية والاقتصادية لمشروع تنميه قرى ضفاف النيل محافظة أسوان، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كليه الأداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠١، ص ٥.

(٥٣) الهلال الأحمر المصرى، مرجع سابق، ص ٧١.

(54) Cultural Industries Growth Strategy (CIGS), Op,Cit, p.2.

(٥٥) عدلى السمرى، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٥٦) الهلال الاحمر المصرى، مرجع سابق، ص ٧٤ ـ ٧٨.

(٥٧) محافظة الوادى الجديد، مديرية الشئون الاجتماعية، التنمية المتكاملة رسالة تؤديها جمعية تنمية المجتمع المحلى بالبشندى، ورقة توثيقية لأهم المشروعات بالجمعية، ص ٢ ـ ٤.

(٥٨) حامد الهادى، مرجع سابق، ص ١٣٦ ـ ١٩٠.

(٥٩) أحمد جاسم الصايغ، مرجع سابق، ص ٦ ـ ٧.

(٦٠) عبد الرحمن يسرى أحمد، تنمية الصناعات الصغيرة ومشكلات تمويلها، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص ٢٩.

(٦١) أنور عطية العدل، مرجع سابق، ص ١١٨ ـ ١١٩.

(٦٢) سعد عبد الرسول محمد، مرجع سابق، ص ١٠٠ ـ ١٠١.

(٦٣) محمد نبيل الشيمى، مرجع سابق، ص ٢.

(٦٤) سعد عبد الرسول محمد، مرجع سابق، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

(٦٥) اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا (إسكوا)، قدرة المشروعات الصناعية الصغيرة والمتوسطة على الابتكار فى بلدان مختارة من منطقة الإسكوا، الأمم المتحدة، نيويورك، ٢٠٠٢، ص ج.

(٦٦) سعد عبد الرسول محمد، مرجع سابق، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

(٦٧) أنور عطية العدل، مرجع سابق، ص ١١٠ ـ ١١٢.

(٦٨) عبد الرحمن يسرى أحمد، مرجع سابق، ص ٣١.

(٦٩) محمد نبيل الشيمى، مرجع سابق، ص ٣.

(٧٠) سعد عبد الرسول محمد، مرجع سابق، ص ٣١.

(٧١) أنور عطية العدل، مرجع سابق، ص ١١٤.

(٧٢) عبد الرحمن يسرى أحمد، مرجع سابق، ص ١١٤.

عزالدين نجيب



الحِرَفُ التقلِيدِيَّة ... الوَاقع!.. الأزمَة ..النَّهْضَة..

فى عالم تهيمن عليه الثقافة الاستهلاكية الجاهزة والمعلبة فى قوالب التسلية والدغدغة الحسية، والمغذية للسطحية والوصولية، والساعية للتوحيد القياسى لأذواق الشعوب.. فى موسيقاها وغنائها ورقصاتها وفنونها التشكيلية، وفى ملبسها وماكلها ووسائل حياتها اليومية وأنماط تفكيرها، والمواجهة عبر وسائل الإعلام والاتصال الحديثة من مراكز العولمة الغربية إلى الدول والشعوب النامية بما وراءها من إرث حضارى عريق... تتراجع ملامح الثقافة الوطنية عمومًا والشعبية خصوصًا لدى هذه الشعوب، وتتحول فنونها، التى عاشت آلاف السنين فى وجدان أبنائها كقوة معنوية محركة ووعاء لقيمهم ومظهر لحضارتهم، إلى أثر من آثار الماضى، مكانه ـ فى أحسن الأحوال ـ المتاحف والمحميات الثقافية كذكرى عفا عليها الزمن.

لكن هذه الفنون ـ فى الحالة المصرية ـ لا تحظى حتى بهذه الميزة، وهى الحفاظ على تراثها الشعبى من الفنون الحرفية اليدوية فى متاحف ومحميات ثقافية يرتادها الزائرون ويرجع إليها الباحثون، فلا يوجد حتى الآن فى مصر ـ بكل تاريخها الحافل بإبداعات الحرف التقليدية التى صنعتها أيدى أبناء الشعب لتلبية حاجاته المعيشية والروحية والجمالية ـ متحف واحد جدير بهذه الصفة، ولا توجد حتى الآن محمية ثقافية بالمعنى الحقيقى للحفاظ على التراث المعمارى الشعبى، اللهم إلا بقايا متهالكة بالواحات النائية تتساقط كل يوم بفعل الزمن أو تعديات السكان، فى الوقت الذى تتناقص بإيقاع سريع مظاهر وجود هذه الأنماط الحرفية فى حياة المجتمع، حتى أوشكت على الاندثار عشرات الحرف اليدوية ومبدعيها فى الريف والصحراء والأحياء التاريخية بالمدن.

من هذه الحرف ما يرتبط بالعمارة الشعبية المشيدة بخامات البيئة مثل الطين والخشب والحجر و «الكرشيف»، بأشكالها المعمارية المتعايشة مع البيئات الجغرافية، والمستلهمة من أنماط الحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية، بطابع جمالى بديع

لا يزال يبهر العالم أجمع، من خلال ما تبقى من آثاره فى قرى النوبة والواحات وسيوة ورشيد وقرى الريف على امتداد وادى النيل، ومن خلال ما استلهمه منها فيلسوف العمارة الشعبية حسن فتحى فى تصميمات معمارية جديدة داخل مصر وخارجها.. ومنها ما يرتبط بالعمارة التاريخية فى الأحياء القديمة بالمدن بطابعها الإسلامى، وما تشمله من تنويعات زخرفية ووظيفية فى النوافذ والشرفات والتشكيلات الحجرية والخشبية.

ومن هذه الحرف ما يرتبط بالخامات الطبيعية، مثل أنواع الفخار والخزف والزجاج، والمشغولات المعتمدة على مشتقات النخيل، أو على الخامات المعدنية والخشبية، وخيوط النسيج بأنواعها المختلفة.. ومنها ما يرتبط بمطالب الحياة اليومية، مثل الأزياء، والمفروشات وأنواع الحلى وأدوات الزينة وأدوات الطعام وغيرها وغيرها.

وإذا اتفقنا على أن كل هذه التجليات هى جزء أصيل من ثقافة الشعب، فهى بالضرورة ترتبط بعوامل نشأة هذه الثقافة لدى الشعوب، ذلك أن ثقافة أى شعب وليدة مجموعة من الروابط والأواصر لحياته، مثل العقائد الدينية والعادات الاجتماعية والحاجات الضرورية للإنسان فى المسكن والملبس والعمل والزينة والترفيه، وتطورت مع وعى الإنسان: من التجسيد إلى التجريد، فانتقلت من تجسيد العادات والتقاليد والمعتقدات الدينية فى أشكال وظيفية محسوسة، إلى مستوى التجريد والرمز، أى من مستوى الحاجات العملية إلى مستوى القيم والمعانى العليا، مثلما يتجلى فى الفنون الإسلامية، حيث انتقلت ـ عبر العقيدة ـ من العناصر الحسية إلى المعانى التجريدية، من خلال فنون الزخرفة فى كل المنتجات الحرفية: من العمارة حتى أبسط الأدوات الاستعمالية.. لذا فقد تغلغلت هذه الفنون ـ عبر التاريخ ـ فى المخزون الثقافى للشعوب، وانطبعت فى كل بلد بطابع شعبه وثقافته الخاصة.

هذا ما تجسده بوضوح الحرف التقليدية فى مصر، لأن كل منتج منها يحمل تاريخًا عريقًا من القيم الحضارية والدلالات الرمزية، ومن ثم.. فإن اندثارها أو انزواءها ـ كما نراها اليوم ـ يعكس حالة من التجريف الثقافى لهوية الأمة المصرية، ومن الخلخلة للبنية الحضارية الممتدة للمصريين عبر الزمن، فقد كانت هذه الهوية الثقافية أحد أهم العوامل فى تماسك الأمة ووحدتها واستمرارها، فى مواجهة كل عوامل الاستبداد والفقر والتخلف، وكانت ـ كذلك ـ أحد أهم عوامل المقاومة للتبعية الثقافية للغزاة، وللتفتيت العنصرى والفئوى والطبقى لأبناء الوطن عبر التاريخ، حيث كانت الثقافة الشعبية ـ بمفهومها العام، ومنها الحرف اليدوية ـ رابطة التماسك وصانعة المزاج الجمعى الذى ينتج من نبع حضارة عريقة، فإذا غابت الرابطة وغابت معها الوحدة المزاجية لأبناء الشعب، أخذت عناصر الأمة فى التفكك والتداعى وفقدت أحد أهم عوامل المناعة الذاتية ضد الذوبان فى محيط كونى مغاير، وهى بلا قدرة على المنافسة والتميز.

لكن الأثر السلبى لاضمحلال الحرف التقليدية فى المجتمع لا يقف عند التجريف الثقافى للهوية القومية، بل يمتد إلى الحياة الاجتماعية والاقتصادية: ذلك أنها كانت تستوعب شريحة غير قليلة من الأيدى العاملة، وكانت تؤسس لعلاقات اجتماعية وروابط



عميقة بين أبناء كل حرفة، بما تشمله من قيم إنسانية ونظم أخلاقية تتماهى مع الروح المصرية المتأصلة عبر التاريخ، حتى إنه كانت هناك عائلات ممتدة لعدة أجيال اشتهرت بحرف معينة، بل كانت هناك أحياء ومدن وقرى بأكملها فى الريف والحضر والبادية اشتهرت بإنتاج أنواع معينة من الحرف، كالسجاد والكليم والفخار والحصير ومشغولات الخوص والجريد وما إليها .. وبانكماش قاعدة العمالة الحرفية الماهرة فى تلك الأحياء والمدن والقرى، وتدنى النظرة المجتمعية إلى المشتغلين بها، وتضاؤل العائد الاقتصادى لهم، تضاعفت مشكلة البطالة فى المجتمع، وابتعد أبناؤهم عن احتراف تلك الحرف أو تعلم أسرارها، بعدما لاحظوه من تدهور أوضاعهم الاقتصادية ومكانتهم الاجتماعية باعتبارهم مجرد عمالة يدوية، فى ظل التحولات القيمية التى اجتاحت مصر مع عصر الانفتاح الاقتصادى أواسط السبعينيات، ويرتبط بذلك ما خسره الاقتصاد القومى من الدخل الناتج عن الحرف.. فبعد أن كان ـ حتى منتصف القرن الماضى ـ من بين مصادر الدخل الأساسية عبر ارتباطه بحركة السياحة والتصدير إلى الخارج، انكمش إلى أدنى مستوى بين مصادر الدخل الأخرى، فى الوقت الذى ارتفع مستواه فى بلاد كثيرة بآسيا وإفريقيا، مثل الصين والهند وماليزيا وإندونيسيا وبعض دول شمال إفريقيا كتونس والمغرب، حتى أصبح يأتى فى مقدمة مصادر دخولها.

جذور الأزمة

ولعل الملاحظة الأخيرة المشار إليها حول ارتفاع مستوى دخول الدول الأخرى من عوائد الحرف اليدوية، تشير ـ عكسيًا ـ إلى أسباب انخفاضه فى مصر.. فقد نجحت تلك الدول حين آمنت حكوماتها بأهمية التنمية الحرفية ووضعتها على رأس خطط التنمية الشاملة لديها منذ عقود، فهى ـ أولاً ـ وليدة فكر تنموى وتخطيط علمى للبلاد اقتصاديًا واجتماعيًا وثقافيًا، وهى ـ ثانيًا ـ وليدة وعى وطنى بقيمة التراث الثقافى كقوة محركة ضمن مشاريع التنمية الشاملة، وبجدواه الاقتصادية والاجتماعية، فأقامت له بنية تحتية عريضة، تتمثل فى شبكات من مراكز التدريب والتصميم والإنتاج فى كل مدينة أو قرية أو جزيرة، وتسويق منتجاتها داخليًا وخارجيًا، والأهم من ذلك: قيام الدولة بمسئولية الحماية والتشريع والتنظيم عبر سنّ القوانين وتوفير الدعم المالى ووضع الأطر التنظيمية والضمانات الضرورية للحماية الجمركية والضرائبية، إلى جانب منح العاملين والمستثمرين حرية الإدارة الذاتية وإمكانات التوسع الأفقى والرأسى على الصعيدين المحلى والدولى... إن هذا هو ما أتاح للمنتجات الصينية ـ مثلاً ـ أن تغزو العالم وتنافس أعرق المجتمعات ذات الحضارات القديمة ـ مثل مصر ـ فى عقر دارها، حتى أزاحت جانبًا منتجاتها الوطنية، بما تتميز به تلك المنتجات من أناقة وابتكار ورخص فى الأسعار.

فهل شهدت مصر ـ على امتداد أكثر من ستين عامًا ـ أى نوع من التخطيط لهذا القطاع الاقتصادى والاجتماعى والثقافى؟.. الإجابة واضحة بالسلب!. لقد خلت برامج الحكومات المتتالية من أية خطة لهذا المجال، فلم تكترث بإصدار القوانين والتشريعات الكفيلة برعاية العاملين فيه، مثل التأمينات الاجتماعية والدعم الاقتصادى لإقامة ورش العمل، والتسهيلات الجمركية لاستيراد خامات الإنتاج، والإعفاءات الضريبية لتشجيعهم،

وفتح المعارض الداخلية والأسواق الخارجية لمنتجاتهم، فضلاً عن إقامة مراكز التدريب لتأهيل أجيال جديدة من العاملين، ومراكز للإنتاج المؤسسى الواسع لأعمال تتطلب مثل هذه الأطر (مثل صناعة الأثاث) التى تتطلب تمويلاً ضخمًا. بل إن الدولة لم ترحب بقيام نقابات أو منظمات أهلية للعاملين فى الحرف التقليدية، ولا نكاد نجد إحصاءً دقيقًا للمشتغلين بها عبر الأجيال حتى الآن، أو تصنيفًا فئويًا للعاملين بكل حرفة، أو توثيقًا علميًا للمنتجات الحرفية ذاتها بأنماطها ومواصفاتها وأماكن تواجدها وحركة تطورها أو تدهورها.

وتقتضى الأمانة أن نستثنى فترات محدودة فى تاريخنا المعاصر شهدت بعض الاهتمام بالحرف، وأخص منها فترة تولى د. ثروت عكاشة وزارة الثقافة فى الستينيات لأربعة أعوام، لكنه لم يتح له الوقت الكافى لاستكمال مشروعه الطموح، حتى إن الإدارة التى أنشئت فى عهده لهذا الغرض تم تهميشها ـ بعد خروجه من الوزارة ـ وحرمانها من أية ميزانيات تكفل لها الاستمرار فى تدريب أجيال جديدة أو فى تقديم إنتاج معتبر، أو فى احتضان الخبرات الماهرة وشيوخ الصنعة، أو فى الانتشار بالمعارض محليًا ودوليًا. ولن أتحدث عن مركز الفنون الشعبية البائس الذى يحاصر فى شقة يتيمة بوسط القاهرة، محرومًا من أية إمكانات أو اعتراف بضرورته ومطالبه، وكذلك متحف الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، الذى بقى لسنوات طويلة هيكلاً خرسانيًا ينعى من بناه، ولا نعرف مصير مجموعة المقتنيات المتحفية النادرة لنماذج الحرف التقليدية التى تم جمعها فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضى من مختلف المناطق الإقليمية لتعبر عن تراثها الحرفى ولتكون نواة لمتحف قومى، وقد علمنا أنها نقلت من مبنى وكالة الغورى منذ بداية القرن الحالى وخزنت بطريقة عشوائية فى مكان ما، بلا أية ضمانات تكفل عدم تعرضها للتلف والتآكل من الحشرات والقوارض والأتربة ومختلف التعديات.

ولا أغفل الإشارة إلى الصحوة التى حدثت لهذا القطاع بوزارة الثقافة خلال سنوات التسعينيات وشهدت وضع أساس لنهضة الحرف التقليدية وجذبت من خلالها اهتمام المجتمع المحلى والدولى، وتبلورت قبل نهاية ذلك العقد فى مشروع قومى رائد لبناء مدينة متكاملة للحرف بمدينة الفسطاط، وتم بالفعل تخصيص مساحة ٦٠٠٠٠متر من أراضى تلك المدينة الأثرية، ووضع التصميمات وإرساء حجر الأساس لإقامتها، لكن وزارة الثقافة تركته ـ منذ عام ٢٠٠١ حتى اليوم ـ مجرد حجر فى العراء، وأجهضت المشروع بإغلاق محابس تمويله، واختزلته فى مبنى صغير يضم حفنة تعد على الأصابع من الحرفيين، بلا مقومات مالية كافية للانطلاق، ثم ألحق بصندوق التنمية الثقافية بدلاً من قطاع الفنون التشكيلية، وانتهى وضع مركز الحرف التقليدية ومركز الخزف بالفسطاط إلى مجرد مبنيين خاليين من الروح، يقوم بتدريب العاملين فيهما خبراء إنجليز على أصول الحرف التقليدية، تنفيذًا لبنود اتفاقية غامضة تم إبرامها مع الأمير تشارلز لا نعرف أسبابها وأبعادها حتى اليوم!!

أما خارج وزارة الثقافة، فقد تمخضت مشروعات الصندوق الاجتماعى للتنمية عن منح بعض القروض الصغيرة لعدد من الحرفيين الشباب، عجزوا عن تسديد أقساطها



لعدم توفير الضمانات الضرورية لنجاح مشروعاتهم، وعلى رأسها إتاحة المعارض والأسواق أمام منتجاتهم، وانتهى بتعثرهم ووضعهم تحت طائلة القانون وتحت التهديد بالسجن. وفى المقابل: تمخضت محاولات وزارة الصناعة عن تبديد ملايين الجنيهات فى مكافآت شكلية لبضعة آلاف من شباب الخريجين من كليات مختلفة لعدة سنوات، تحت عنوان «إعادة التأهيل»، بتدريبهم للعمل فى مجال الحرف. وأديرت هذه التجربة بغير استعانة بخبراء على دراية بهذا المجال، وبغير دراسات جدوى أو إسنادها إلى أجهزة تنفيذية مؤهلة لهذا العمل، فانتهى الأمر إلى فشل ذريع، دون أن يستفيد سوق العمل بهؤلاء المتدربين، لأنهم كانوا يحصلون على إعانة رمزية هى فى الحقيقة «بدل بطالة»، وتكفلت البيروقراطية وجيش المنتفعين بأجهزة وزارات الثقافة والتضامن الاجتماعى والصناعة والتجارة وغيرها بالتهام تلك الاعتمادات المالية الطائلة، التى كانت كفيلة ـ لو وضعت فى مكانها الصحيح ـ بتحقيق مشروع قومى رائع للنهوض بالحرف فى مصر، وهذا ما يرد على ما كانت تروج له وزارة الثقافة السابقة حول قصور التمويل عن إقامة مدينة الحرف، ويكشف عن الجذور الحقيقية للأزمة، وهى غياب الإيمان والجدية لدى قادة تلك الوزارة والنظام السابق الذى كانت جزءًا منه حول جدوى ذلك المشروع. كما يعكس عدم الثقة فى أهمية الثقافة الشعبية ككل، وكذا فى الخبراء القادرين على تحقيقه، طالما كانوا من غير أهل الثقة الشخصية، خاصة إذا كانوا يقفون حجر عثرة أمام أوجه الفساد المتفشية فى جسد الوزارة.

أما الجمعيات الأهلية المعنية بالحرف التقليدية، فقد أُغلقت دونها محابس الدعم فلم تجد أمامها إلا اللجوء لبعض الهيئات الدولية المانحة، وكل منها له أجندته الخاصة، ولا يفترض فيها ابتغاء وجه الوطن، ومع ذلك استطاع بعض هذه الجمعيات توظيف ما استطاعت الحصول عليه من دعم فى تدريب أعداد من الشباب وإقامة بعض المعارض لمنتجاتهم هنا وهناك. لكن غياب عنصر الاستمرار والانتظام فى توفير الدعم من أية جهة، فى ظل افتقادها إلى أية موارد ذاتية، حكم عليها بالتجميد أو التوقف، وقد تكون هناك قلة منها لا تزال تقاوم هذا المصير فى انتظار قطرات الدعم من بعض الجهات، ومنها جمعية «أصالة» التى لم يبق مستمرًا من مشروعاتها ـ عبر مسيرة ١٧ عامًا متصلة ـ غير مشروع إصدار "موسوعة الحرف التقليدية" الذى صدرت منه خمسة أجزاء حتى الآن، لكنها معرضة للمصير نفسه لو طال انتظارها شهورًا أخرى وليس سنوات!



ملامح المشهد الراهن

لو نظرنا للمشهد الراهن للحرف التقليدية فى مصر بمنظور عين الطائر سنجده على النحو التالى:

١ ـ تآكل البنية التحتية لها، بانكماش عدد الورش الحرفية وعدد العاملين فيها على مستوى كافة المحافظات.

٢ ـ تضاؤل كم الإنتاج وضعف مستواه الفنى وغياب عناصر الجودة، والابتكار، لعدم قدرة المنتج المحلى على تلبية متغيرات العصر فى الأذواق والوظيفة العملية، خاصة فى ظل التقدم فى الوسائل التكنولوجية التى حلت محل كثير من المنتجات اليدوية التقليدية.

٣ ـ تلاشى منافذ العرض والتسويق لهذه المنتجات فى ظل منافسة غير متكافئة مع المنتج الأجنبى، الذى أصبح يسيطر على السوق سيطرة شبه مطلقة، وفى ظل سيطرة الوسطاء من التجار وجَوْرهم على حقوق المنتجين.

٤ ـ غياب كامل لخطط حكومية للتنمية، بما فى ذلك وضع نظم للتأمين على العاملين، وتيسير قوانين استيراد المواد الخام وتصدير المنتجات إلى الخارج وحجز المعارض لعرضها، وتشجيع العاملين الشباب على إقامة الورش بالدعم الفنى والمالى، وكذا تشجيع الجمعيات الأهلية صاحبة الخبرات فى هذا المجال.

٥ ـ غياب التوثيق المنهجى للحرف بأنواعها، متضمنًا حصر أعداد العاملين فيها وأماكنهم وظروف عملهم ومعاشهم، بأسلوب مؤسسى وأكاديمى، وتستثنى هنا الجهود الذاتية لإصدار موسوعة الحرف التقليدية من خلال جمعية أصالة.

٦ ـ غياب الوعى المجتمعى بأهمية الحرف وتضاؤل الطلب على منتجاتها، فى ظل اختفاء برامج التعليم بالوزارات المعنية وبرامج التثقيف بوسائل الإعلام.

إن هذه الصورة السلبية للواقع هى بلاشك جزء من صورة الواقع الثقافى المصرى خلال العقود الثلاثة الأخيرة على الأقل، سواء على المستوى الرسمى أو المستوى الشعبى، فقد كان النظام الرسمى خلالها يتعالى فوق حاجات الشعب، ولا يؤمن بما يختزنه من موروث ثقافى، ولا بقدرة أبنائه على الإبداع بما يواكب مسيرة الحداثة والتقدم، وجعل هذا النظام من نفسه وصيًا على وعى الشعب وذوقه وثقافته، مستمدًا وصايته من رغبته ـ أولاً ـ فى البقاء جاثمًا على صدر هذا الشعب وهو فى حالة من تدنى الوعى بمقدراته وطاقاته المعنوية، ومن رغبته ـ ثانيًا ـ فى تدجين الشعب بمثقفيه، عبر منظومة ثقافية وافدة، تلبى مطالب النظام العالمى الجديد، الذى جعل النظام من نفسه تابعًا وخادمًا له، فكانت الأولويات لديه لإقامة الاحتفالات المهرجانية الجوفاء، والأنشطة الثقافية الخالية من مضامين الهوية الوطنية. ولاستنفاد طاقات المثقفين فى مؤتمرات وحلقات كلامية لا تسفر عن أى تغيير حقيقى على أرض الواقع، ولاستنفار حالة تنافسية عبر جوائز مغرية لخلق أنماط شكلانية تستعير منجزات الفنون الغربية، معطية ظهرها لروح الإبداع الموروث والمعاصر للشعب، كما كان من أولويات المرحلة تشييد أبنية ضخمة لمؤسسات ثقافية بأموال طائلة توضع على رؤوسها قيادات ذات ولاء للنظام ولا تستطيع تجاوز حدود المنظومة الثقافية التى يرسمها من أتى بهم، وقد تغاضى هذا النظام ـ فى ذلك كله ـ عن مسئولية الدولة عن القضاء على الأمية الثقافية التى بلغت أكثر من ٩٩٪ من أبناء الشعب، وعن تحقيق العدالة فى توزيع الخدمات الثقافية على القاعدة العريضة منهم، حيث تركزت أشكال الدعم المالى والثقافى على العاصمة، بما تحفل به من مظاهر مهرجانية سرعان ما تتبدد آثارها، ولا يبقى غير الفتات لكافة المحافظات والمشروعات، وبات الجهاز المعنى بثقافة الجماهير والكشف عن مواهبها وإبداعاتها، والمسئول عن حماية تراثها وتنمية القائمين عليه ـ ومنهم فنانو الحرف التقليدية ـ جهازًا معوقًا ببنية بيروقراطية عاجزة عن التواصل مع الجماهير، خاويًا من الفكر ومن الإمكانات والمواهب القيادية المؤهلة لمسئولية التغيير الثقافى.

لكن الجماهير أعطت لهذا الجهاز ـ وكل أبنية وزارة الثقافة ـ ظهرها وانفضّت عنها

منذ ربع القرن الماضى، وتجاوزتها بوعيها الذى كشفت عنه مؤخرًا بقوة التحامها بثورة ٢٥ يناير، وإن لم تفصح عن مطالب ثقافية، لأن قضيتها الأولى اليوم هى الإطاحة بأعمدة النظام السياسى القديم والمطالبة بحقوقها الاقتصادية والاجتماعية التى تأخرت طويلاً.

نحو مشروع للنهضة

ويبقى أن يتبنى شباب الثورة وجنودها مشروعًا ثقافيًا يتواكب مع فترة التغيير الشامل التى تشهدها البلاد، مشروعًا يشمل تغييرًا جذريًا للبنية التحتية لوزارة الثقافة، وبخصوص الموضوع الرئيسى الذى نطرحه هنا، وهو الحرف التقليدية كجزء من ثقافة الشعب، فإننى أرى أن المشروع المطلوب للنهضة المرجوة يقوم على عدة قوائم:

أولاً: اعتبار الثقافة الشعبية عمومًا مكونًا رئيسيًا للبنيان الثقافى، ودراسة أوجه الإبداع والتميز فيها، والكشف عن جوانبها الإيجابية وتحليلها وتوثيقها واكتشاف المبدعين فيها، ودعمهم بشتى السبل ماديًا وفنيًا، وذلك من منظور حضارى يربط التقدم بمكونات الهوية الثقافية للشعب، ويلهم الأجيال الجديدة بروافد تخصب مواهبها الإبداعية حتى تلتحم بالقاعدة العريضة من أبناء الشعب وتمدها بطاقة معنوية دافعة نحو التقدم.

ثانيًا: تأسيس مشروع قومى متكامل للنهوض بالحرف التقليدية، يقوم على إنشاء مؤسسة وطنية تتبع مجلس الوزراء مباشرة، ولها صندوق تنموى قادر على وضع البنية الأساسية لتنمية الحرف، وفى مقدمتها:

أ ـ إحصاء دقيق للمشتغلين بالحرف فى جميع المناطق المصرية، بأماكنهم وتخصصاتهم وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية وآليات إنتاجهم... إلخ.

ب ـ تفعيل مشروع إنشاء مدينة الحرف التقليدية بحى الفسطاط، على أن تتبعه فروع ببعض المحافظات المتميزة بالإنتاج الحرفى، وتضم مراكز متخصصة لكل حرفة تشمل التدريب والإنتاج، ومراكز للتسويق داخليًا وخارجيًا، ومركزًا للتوثيق والدراسات النظرية والميدانية ومتحفًا للحرف التراثية والمعاصرة، ومكتبة متخصصة وقاعات للعرض والمؤتمرات.. إلخ.

جـ ـ إدخال الحرف ضمن المناهج الدراسية فى مراحل التعليم المختلفة نظريًا وعمليًا، من أجل تعميق الوعى الثقافى لدى الأجيال وتنشئة أجيال جديدة من المشتغلين بها، وتأصيل روح الانتماء الثقافى بنفوس أبنائها.

ثالثًا: تفعيل دور الجمعيات الأهلية المعنية بالتراث، وفتح الطريق لإقامة منظمات مهنية تمثل الحرفيين مثل الروابط والنقابات التى توحدهم وتعمل على تحقيق مطالبهم.

رابعًا: وضع النظم والقوانين المختصة بالتأمينات والرعاية الاجتماعية والصحية للحرفيين.

خامسًا: إقرار مزايا ملموسة فى النظام الضريبى مما يضمن إعفاءات مناسبة على دخول الحرفيين، وفى النظام الجمركى ليضمن تيسيرات ملموسة فى استيراد المواد الخام الضرورية للإنتاج.



سادساً: تأكيد دور الإعلام فى تبنى أنشطة الثقافة الشعبية عامة والحرفية خاصة، عبر برامج نوعية منتظمة لملء الفجوة الثقافية بينها وبين ملايين الشعب.

سابعاً: تبنى قصور الثقافة بالأقاليم إقامة وحدات للتدريب والإنتاج الحرفى كعنصر رئيسى ضمن خطط نشاطها، وكذلك الأمر بالنسبة لمراكز الشباب، بما يقيم قاعدة عريضة للوعى الثقافى وللإنتاج الحرفى، وبما يؤدى إلى خلق الطلب على هذه المنتجات من الجماهير.

وبعد..

فلا أظن أن كل ما اقترحته هنا وطالبت به مرارًا على مدى سنوات وسنوات كثير بالنسبة لأهداف الثورة الجديدة التى نعيشها ونتطلع إلى أن تتجاوز أهدافها الأبعاد السياسية والاجتماعية والفئوية إلى الأبعاد الثقافية، التى تعد الحصانة الضرورية لاستمرار الثورة وتقدمها..



حنا نعيم حنا



النسيج اليدوى بأخميم

مقدمة

تتناول الدراسة الميدانية النسيج اليدوى بمدينة أخميم بمحافظة سوهاج، من خلال منهج الملاحظة المقصودة والدراسة المتعمقة للجوانب الحرفية والفنية، والمقابلات الميدانية لمختلف فئات العاملين فى هذه المهنة، والجانب الجغرافى والتاريخى للمنطقة، وتاريخ نول النسيج اليدوى، وأماكن تواجده، وأشهر المدن والقرى المصرية العاملة فى نشاط مماثل، والأنشطة السكانية والحرف التراثية، والحرف الأساسية والمكملة التى لها علاقة بحرفة النسيج، وكذلك الحرف والأنشطة الرائجة المتوازية لحرفة النسيج، والحرف قريبة الشبه فى المناطق المجاورة لأخميم.

ويدرس البحث نول النسيج اليدوى الذى يشمل (الزركون - المطوة - الرواح - الدف - المشط - الدرق - الدواسة - المروحة - السحابات - عرق وصندوق الطلا)، بالإضافة إلى دراسة الآلات المعاونة للنول مثل: (المبوش - الحويل - الدولاب).

وتتناول الدراسة أيضًا مقاسات النول وإنتاجه، ومقاسات الإنتاج الجاهز للتسويق وخاماته، والحركة الميكانيكية للنول وعلاقتها بنظرية الغزل والتصميم الزخرفى للنسيج، وخصائصه ومواصفاته مثل: (التكرار الشريطى، وأسلوب الكاروهات، والزخارف المقلمة، وسحب الفتل، واستخدام الخيوط المذهبة)، والقدرة الإنتاجية للنول، وفئات العاملين (السن - الجنس - التعليم)، والأجور التقديرية، وكذلك المشكلات المهنية.

وأخيرًا يتناول البحث النسيج اليدوى منذ القرن التاسع عشر وحتى الوقت الراهن، ما بقى، وما استُحدث، ويشمل التكتلات المهنية الجغرافية، والمواد الخام ومشكلاتها، والتدريب، والتغير فى نول النسيج، والتغير فى الجودة، ورؤية العاملين لفكرة التحديث والتسويق، وفى النهاية لمحة عن مستقبل النسيج اليدوى.

صور الدراسة من الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية

الموقع الجغرافى

محافظة سوهاج إحدى محافظات إقليم جنوب الصعيد وتعد من أكبر محافظات هذا الإقليم. وتقع فى منتصف المسافة بين القاهرة وأسوان بمسافة ٤٦٧ كم عن القاهرة، وبمسافة ٤١٢ كم عن أسوان، ويحدها من الشمال محافظة أسيوط وتبعد عنها مسافة ٩٢ كم، ومن الجنوب محافظة قنا وتبعد عنها مسافة ١٤٢ كم. وتمتد محافظة سوهاج طولاً بنحو ١٢٥ كم وعرضًا ما بين ١٦ و٢٠ كم.

وتنقسم المحافظة إداريًا إلى ١١ مركزًا، و١١ مدينة، و٣ أحياء، و٥١ وحدة محلية قروية، و٢٦٨ قرية، و١٢٥٣ كفر ونجع.

وتحتفل المحافظة بعيدها القومى فى العاشر من أبريل كل عام، وهو ذكرى الانتصار على الحملة الفرنسية فى معركة جهينة عام ١٧٩٩م.

تقع مدينة أخميم فى الجانب الغربى للنيل من مدينة سوهاج، ومساحة مركز أخميم حوالى ١٣٢٠ كيلومتر مربع، وعدد السكان حسب تعداد ٢٠٠١ حوالى ٦٣٩٥٠٠ نسمة، ونسبة الأمية فوق ١٥ سنة حوالى ٢٩ ٪.

ويضم مركز أخميم قرى: (نيدة ـ أبار الملك ـ أبار الوقف ـ الصوامعة شرق ـ نجوع الصوامعة شرق ـ العزية والعرب – محروس (جزيرة) ـ عرب الأطاولة ـ الحواويش ـ الديابات ـ السلامونى ـ الكولة ـ العيساوية شرق ـ الأحايوة شرق).

تاريخ أخميم

تضم محافظة سوهاج تراثًا حضاريًا من مختلف العصور، حتى إننا نستطيع أن نقول إن محافظة سوهاج هى أرض الحضارات: حيث توالت عليها حضارات العصر الفرعونى والرومانى واليونانى والمسيحى والإسلامى.

ويرجع تاريخ منطقة أخميم إلى العصر الفرعونى، وكانت عاصمة الإقليم التاسع من أقاليم الصعيد حتى نهاية العصر الرومانى، وكان يسمى إقليم "منو"، و"مين"، و"خم" أو "خنت حم" وعرفت فى النصوص المصرية القديمة باسم "خنتى مين" وربما يعنى "مقر مين" ثم أصبح فى القبطية "شمين"، "خمين" وحرفت فى العربية إلى أخميم، وسماها اليونانيون "بانوبوليس" وكان شعار الإقليم يحمل فى البداية ريشتين، ثم أصبح منذ الأسرة السادسة ريشة واحدة ثم اختفت الريشة بعد ذلك.

عاصمة الإقليم: أما عاصمته فكانت تحمل اسمًا دينيًا وهو "بر مين" أو "بر ـ نو ـ مين ـ مو" "pr nw min mw" أى ماء معبد مين، أما اسمها المدنى فهو "أيبو" Ipw. وهو اسم لا يزال يستخدم فى الإقليم حتى الآن، ويطلق على منطقة ملاصقة لأخميم تسمى "كفر أيبو" وقد تحولت فى القبطية إلى "خميس" وفى الإغريقية إلى "بانوبوليس". ويحكى "هيرودوت" عن (أبو) أو (خميس) كما يسميها قصة غريبة، يذكر فيها أن كهنة هذا المكان أكدوا له أن معبدهم كان مكرسًا "لبرسيوس بن داناوس" وأنه كان هناك تمثال للبطل فى المعبد، وأنه كثيرًا ما ظهر لهم تاركًا خلفه أحيانًا نعله الذى يبلغ طوله ذراعين (وهو حجم جدير بالأبطال) وأنه عندما كان يترك نعله كان يحل الرخاء فى مصر كلها.

تاريخ نول النسيج اليدوى وأماكن تواجده

نول النسيج اليدوى عمله تال لعمل المغزل، وسابق على الصباغة وتفصيل الملابس،

ويعتمد على المهارات اليدوية، وتُستخدم الأرجل أيضًا فى تشغيله مع اليدين، وهو آلة بدائية مصنوعة من الخشب ومخصصة لصناعة النسيج التحويلية من الخيوط، لتصبح (أقمشة ملابس وأكفان أو أكلمة أو سجاد وأغطية.. إلخ)، وتصنع من خامات زراعية كالكتان والحرير والقطن، وخامات حيوانية كالأصواف والأشعار والأوبار، والخامات الصناعية كالبوليستر وغيره، ويبدأ عمل النول بعد المغزل، والمغزل آلة بدائية بسيطة تدار باليد، ويتم لف الخيط على الذراع، ثم ينقل للنول لينسج بعد غزله، وبداية النسيج بالنول فى مصر الفرعونية، حيث كان صناعة منزلية فى المنزل الريفى، واشتهرت مدن كأخميم بالصعيد وقرية أبوشعرة بالدلتا . وقد اشتهرت به مصر، بجانب البردى، وكان على رأس صادراتها فى العالم القديم، وفى الدولة الوسطى عرف المصريون القطن وأسموه شجرة الصوف، وكان الكتان هو الخام الرئيسى الذى قامت عليه صناعة النسيج المصرية القديمة، وأنتجت الأنوال المصرية كتانًا من نوع ناعم كالحرير للملوك والأمراء ولف المومياوات، وكتانًا خشن لعامة الشعب، وكانت غالبية بيوت المصريين القديمة بها أنوال نسيج، وتوارثت الأجيال هذه الصناعة التى ما زالت موجودة إلى اليوم بالقرى المصرية القديمة، وتؤدى الوظيفة نفسها بالطريقة الفرعونية، ومع دخول الآلة للصناعة والثورة الصناعية والبخار والطاقة، تراجعت الأنوال اليدوية لتحل محلها آلات النسيج، ولتخلف بطالة بالبلدان التى كانت تحترف هذه الصناعة، ولم يبق سوى قرى قليلة بمصر بها صناعة الأنوال مثل قرية ساقية أبو شعرة أشمون منوفية، والتى لا يخلو منزل بها من نول نسيج، لصناعة السجاد اليدوى من الحرير ذى الشهرة العالمية، وكذلك قرية الحرانية بالجيزة وأخميم وغيرها، حيث تمثل الأنوال مصدرًا رئيسيًا لدخل أهلها.

الأنشطة السكانية

ومن الأنشطة البارزة بمركز أخميم النشاط الزراعى حيث تبلغ المساحة المنزرعة ١٤١٠٤ فدادين، والنشاط الصناعى، وتشتهر بصناعة النسيج، وقد عرفت قديمًا كأهم مركز لصناعة النسيج، ويقول أحد المؤرخين فى وصفها: "أخميم مانشستر ما قبل التاريخ".

الحرف التراثية بأخميم

١ ـ الحرف الأساسية: تُعد حرفة غزل ونسج وصباغة الكتان والقطن والحرير بالنول اليدوى من أقدم الحرف التى عرفتها منطقة أخميم، وتمتد إلى آلاف السنين، ويمكن بيانها كالآتى:

ـ فى بداية القرن التاسع عشر، كان عدد الأنوال بأخميم حوالى ٥٠٠٠ نول يعمل عليها الأسرة بالكامل، بمعدل نول لكل بيت تقريبًا، وتشكل المرأة حوالى ٨٠٪ من العمالة المعاونة من داخل الأسرة نفسها، حيث يقسم العمل بين الزوجة والحماة والبنات، بينما يعمل الرجل أو أحد أبنائه على النول لما يتطلبه من جهد عضلى، وإن كانت بعض السيدات تعمل أيضًا على النول بالإضافة إلى الأعمال المعاونة، وهى عبارة عن:

ـ لضم النير.

ـ الصباغة.

ـ العمل على الحويل.

- العمل على الدولاب.
- أشغال الإبرة والشراشيب للشيلان المصنعة.
- قص البرسل ومعالجة عيوب التصنيع.
- قص النسيج حسب المقاسات المطلوبة للتصنيع.
- إعداد منتجات للبيع مثل الكوفرتات، المفارش.

٢ - الحرف المكملة: نشأت الكثير من الحرف المكملة لصناعة النسيج اليدوى، وكانت هناك تخصصات لكل حرفة كالآتى:

- صناعة قوايم النول والحويل والدولاب.
- صناعة المكوك أبو عجل.
- صناعة مشط النول.
- صناعة المواجير الفخارية المستخدمة فى الصباغة.

٣ - التجارة والحرف والصناعات المتوازية الرائجة:

المقصود بالتجارة والحرف المتوازية، الأنشطة التجارية والحرفية القائمة على نشاط آخر، ويؤثر كلاهما فى الآخر بشكل مباشر، والمثال على ذلك:

- تجارة الأقطان والحرير والغزل.
- تجارة الصبغات والكيماويات المستخدمة للنسيج.
- تجارة وصناعة النحاس الأحمر.
- تجارة وصناعة الذهب والفضة (الشومار).
- تصدير منتجات النسيج (عين العجلة الأصفر والأحمر) إلى السودان.
- تجارة المنسوجات وفرش العرائس.
- تجارة وصناعة الكليم الأخميمى.
- تجارة أقمشة البدل الفاخرة (عين الكتكوت).

وقد يعود الفضل إلى ازدهار تجارة الذهب والفضة وابتكار الكثير من التصميمات المحلية (الشومار) إلى القدرة الاقتصادية للنساء باعتبارهن ضمن أهم العناصر المنتجة بالمجتمع الأخميمى.

نول النسيج اليدوى

يُعد نول النسيج اليدوى من أقدم أدوات الإنتاج التقليدية الضاربة فى القدم، والنول متوارث بالشكل والمكونات وبطريقة العمل من الأجداد، والنول مصنع بالكامل من الخشب البلدى من الأشجار المحلية المحيطة بأخميم.

ويتكون نول النسيج اليدوى من الأجزاء الرئيسية الآتية:

(أ) **الزراكون:** يوضح شكل (١) الدكة الخشبية الملحقة بالنول المسماة (الزراكون)، وأهم خصائصها أنها مكونة من لوح مرن من الخشب يجلس عليه النوال، ويستند اللوح من طرفيه على كتل خشبية أو جسم النول نفسه، ويتحرك اللوح إلى أسفل وأعلى تحت تأثير حركة العامل وثقله أثناء العمل، وتفيد حرية الحركة فى حماية ظهر العامل، وتبديله بقدميه على الدواسات.





شكل (١) الزراكون

(ب) **المطوة:** يوضح شكل (٢) الجزء الذى يقع بالقرب من النوال مباشرة، والموضح بالصورة (الجزء الذى يضع النوال يديه عليه)، ويسمى (المطوة) وتتكون من عدة أجزاء سنتناولها بالتفصيل فيما بعد، وفائدة (المطوة) لف النسيج بعد وأثناء تمام صناعته عليها.



شكل (٢) المطوة

(ج) **الرواح:** يوضح شكل (٣) اليد الخشبية المتصلة بالحبال التى تحرك (المكوك) جهة اليسار وجهة اليمين (الحدفة)، ويحركها النوال بطريقة الخطف السريع بيده اليمنى، وسنتناول طريقة عملها بالتفصيل لاحقا.

(د) **الدف:** الدف عبارة عن كتلة مستطيلة من الخشب، وكما يوضح شكل (٤) فإن النوال يحرك الدف للأمام بيده اليسرى أثناء (حدفة المكوك)، وإلى الخلف ليضم فتلة اللحمة للنسيج.

ويضم الدف عند طرفيه (علبة المكوك) أو (بيت المكوك) أو (الأجران)، والنصف السفلى من الدف مثبت به (المشط).



شكل (٣) الرواح



شكل (٤) الدف



شكل (٥) المشط

(هـ) **المشط:** يوضح شكل (٥) المشط الذى يتكون من ستارة معدنية فتحاتها طولية رأسية، والمشط مثبت أسفل الدف وتمر من فتحاته خيوط السدى، ويضم المشط خيوط اللحمة مكونًا النسيج الذى يقع أمام المشط جهة النوال. ويعتبر طول المشط المحدد الأساسى لعرض القماش المطلوب، لذلك تتعدد عروض النسيج من (٢٤٠)

سنتيمتر حتى (٩٠) سنتيمتر حسب طول المشط، الذى يُعد مؤشرًا أساسيًا لحجم النول أيضًا ومساحته.

وتجدر الإشارة إلى أن صناعة الأمشاط قديمًا، وحتى فترة الستينيات، كانت صناعة متخصصة، يتوارثها عدد من الأفراد بأخميم، وبعد وفاة آخر شخص كان يتقنها توقفت وحل محلها مشط النول الميكانيكى المكهن من ماكينات الغزل القديمة، وهو المستخدم الآن بأخميم.

(و) **الدرق:** يُعد الدرق من أهم الأجزاء التى تتحكم فى نوع النسيج على النول، ويقوم بأعداد الدرق من الناحية الفنية الفتيات؛ وذلك لدقة تركيبه وصعوبة تنفيذه، ويتطلب مهارة خاصة به، تسمى (اللقى والنيرة)، حيث يُشد خيط بين قائمين من الخشب كما يوضح شكل (٦)، وتشترك فى هذه المهمة عاملة أساسية ومعها مساعدة، كما فى شكل (٧)، ويحتوى الخيط بعد تمام عملية (اللقى) على فتحات متجاورة، وعلى أبعاد متساوية تمامًا (النير)، وتحتوى كل (درقة) على عدد معين من (النير) حسب تصميم النسيج المطلوب.



شكل (٦) نير الدرقة



شكل (٧) تركيب خيوط الدرقة (اللقى)

ويركب فى النول أربع درقات فى المقدمة خلف (الدف) مباشرة، كما يوضح شكل (٨)، ويمر من خلال فتحات الدرقة خيوط السداء (كل فتلة فى نيرة).

وترفع الدرقة إلى أعلى بواسطة بكرات وروافع عن طريق دواسة النول، لفتح الفراغات بين خيوط السدى (النفس) لمرور المكوك حاملاً خيط اللحمة.





شكل (٨) الدرق السادة داخل النول

ويوجد نوعان من الدرق (الزيزخان) ويقع فى مقدمة النول كما أشرنا، ويتكون من أربع درقات، وتختص بالنسيج السادة، أو الأجزاء السادة من النسيج، ويتحكم فى تشغيل الدرق الدواسات التى يحركها العامل بأقدامه كما فى شكل (٩).

النوع الثانى من الدرق يسمى (درق الرسم) كما فى شكل (١٠)، ويقع بعد الدرق السادة، وبأعداد تتفق مع التصميم الزخرفى المطلوب، وكل درقة تختص بجزء من أجزاء التصميم.

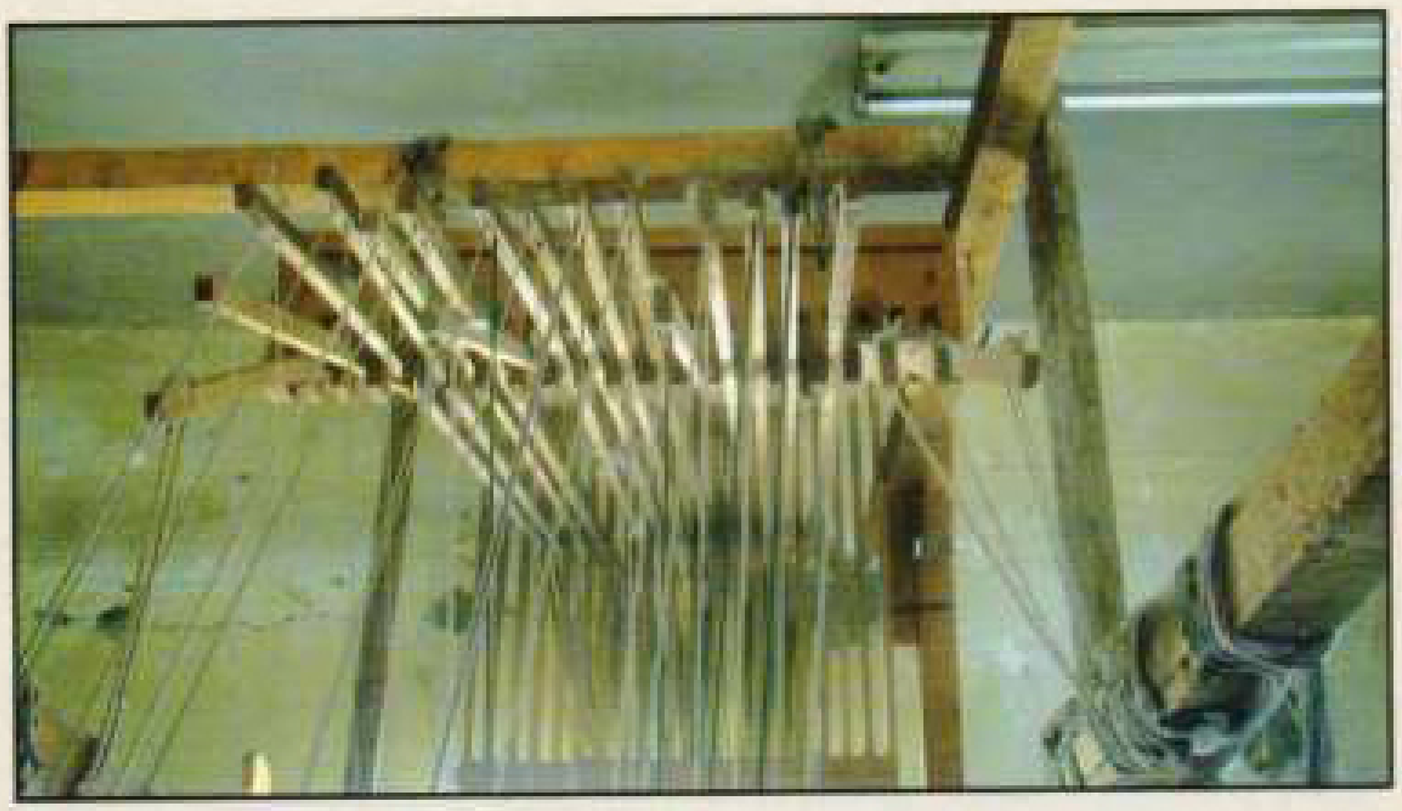


شكل (٩) الدواسات

شكل (١٠) درق الرسم

(ز) **الدواسة:** الدواسة عبارة عن عروق من الخشب على شكل رافعة، كما فى شكل (٩) لها محور مثبت بالأرض أسفل النول، ويدوس النوال على طرفها بأقدامه لرفع الدرقة المربوطة بها بواسطة حبل، والنول فى العادة يحتوى على أربع دواسات، وتتحكم الدواسات فى درقات النسيج السادة.

(ح) **المروحة** ـ شبكة الرسم: يوضح شكل (١١) المروحة أو شبكة الرسم، التى تتكون من مجموعة من الروافع الخشبية، حيث تتعلق هذه الروافع بالدرق الخاص بالرسم بواسطة أحبال، وكل رافعة لها حبل خاص بدرقة معينة، وتتصل الروافع بالسحابات.



شكل (١١) شبكة الرسم (المروحة)

(ط) **السحابات:** يوضح شكل (١٢) السحابات، وهى عبارة عن قطعة مثقبة من الخشب بعدد ثقوب يسمح بمرور الحبال التى تتعلق بمروحة الرسم، ويقوم كل حبل بسحب درقة معينة مرتبطة به، ويتم السحب عن طريق عامل يجلس على الأرض أسفل النول، ويقوم بشد الحبال عن طريق أسطوانات من الخشب (يد السحب) بتكرار وبأعداد متفق عليها، ومرتبة مع النوال الجالس أعلى النول؛ حتى يتم رسم الزخرفة المطلوبة أثناء عملية النسيج.



شكل (١٢) السحابات



شكل (١٣) سيدة تساعد زوجها فى العمل على السحابات

(ى) **عرق وصندوق الطلا:** يوضح شكل (١٤) امتداد خيوط السدى من بداية النول (المطوة) وتمتد بطول النول بمسافة قد تصل إلى ثلاثة أمتار تقريبًا. وتُجمع خيوط السدى فى مجموعات وتشد وتعلق فى أعلى نقطة فى المكان، فى عرق من الخشب أو السقف، كما يوضح شكل (١٥)، ويعلق جزء من النول يسمى (صندوق الطلا)، والصندوق مقسم إلى أقسام، وكل قسم يحتوى على بكرة خشبية تمر عليها حزمة من خيوط السدى.



شكل (١٤) السدى

وكما يوضح شكل (١٦) ونظرًا لطول الخيوط وللمحافظة على استقامتها، يتم تعليق قطع أسطوانية من الخشب فى نهايتها (بيت ثقل) تحمل أكياسًا بها رمال أو أى أحمال أخرى بحيث توازن الشد على الخيوط المارة فى عيون النير والدرق.

(ك) **الجحش واللجام:** الجحش عبارة عن عرق دائرى من الخشب أو الغاب القوى، يوضع فوق خيوط السدى بين الدرق وصندوق الطلا لكسر زاوية الميل والمحافظة على دخول خيوط السدى داخل النير بشكل متوازٍ مع أرضية النول، كما يوضح شكل (١٧). أما اللجام فعبارة عن حبل يربط الجحش بالأرضية.



شكل (١٥) عرق وصندوق وبكر الطلا



شكل (١٦) تقالات السدى (بيت النقل)



شكل (١٧) الجحش لضبط زوايا
خيوط السدى

(ل) **المكوك:** المكوك عبارة عن صندوق مستطيل مخروطى الأطراف بطول حوالى أربعين سنتيمترًا تقريبًا كما يوضح شكل (١٨). والمكوك مصنع من خشب الزان أو الماهوجنى الصلب، وداخل تجويف المكوك تركب ماسورة الخيط التى تمرر خيوط اللحمة. وفى طرف المكوك ثقب لخروج طرف الخيط من البكرة.

وتجدر الإشارة إلى أن المكـــوك القديـــم المتوارث لم يعد موجودًا لوفاة محترف صناعته، وذكر الإخباريون أن المكوك القديم كان يحتـــوى على عجلات من الخشب، وكان أصغر حجـــمًا، والمكـــوك الموجـــود حاليًا، والذى تناولناه بالشرح، هو المكوك المستخدم فى الأنوال الميكانيكية القديمة، كما أن ماسورة الخيـــط البلاستـــيكية من المستحدثات أيضًا، والماسورة القديمة كانت تُصنع من الخشب.



شكل (١٨) المكوك

الأدوات المساعدة لنول النسيج

سنتناول فى تلك الجزئية الأدوات التقليدية القديمة المتوارثة، التى لم تعد تُستخدم، وحل محلها بدائل تدار بالكهرباء، حتى إن الخامات التى تصلح لهذه الأدوات التقليدية أصبحت نادرة، وهذه الأدوات تعد ضمن مراحل التجهيز وإعداد الخيوط لعملية النسج، وكانت تتم كالآتى:

المبوش:

المبوش هو تركيب (دراع القطن) الذى يوضح بشكل (١٩) على جهاز مصنع من الجريد، كما يوضح شكل (٢٠)، والجهاز مكون من قطعتين، الأولى ثابتة عبارة عن عمود



شكل (١٩) دراع القطن

من الخشب مثبت داخل حجر، كما يوضح شكل (٢١)، والقطعة الثانية على شكل مخروط من الجريد يدور على محور القطعة الأولى، ويطلق على الجهاز وعملية تركيب دراع القطن (المبوش).



شكل (٢٠) تركيب دراع القطن على المبوش



الحويل:

الحويل عبارة عن تحويل دراع القطن من المبوش إلى خيط مفرد يستخدم فى عمليات النسيج، وتتم العملية على جهاز يسمى (الحويل)، كما يوضح شكل (٢٢)، وهو مصنع من الخشب، وعبارة عن قاعدة ومحور دوار يدار باليد، وطريقة عمله تتمثل فى سحب فتلة من المبوش، ويتم ربطها بالحويل لسحبها ولفها، وقد حل محل هذه العملية ما يعرف بـ (الكونة)، وهى عبارة عن بكرة جاهزة للتشغيل.



شكل (٢١) المبوش



شكل (٢٢) الحويل

الدولاب:

الدولاب عبارة عن جهاز من الخشب كما يوضح شكل (٢٣) يقوم بملو ماسورة المكوك، وهو عبارة عن قاعدة بها عجلة كبيرة، تقود محور صغير بغرض الحصول على سرعة كبيرة عند إدارة العجلة الكبيرة بواسطة الأيدى.

ويوضح شكل (٢٤) تركيب ماسورة المكوك فى المحور الصغير، تمهيدًا لعملية (ملو المكوك)، عن طريق دوران الدولاب.



شكل (٢٣) الدولاب



شكل (٢٤) ملو ماسورة المكوك

مقاسات النول وانتاجه:

تتعدد مقاسات الأنوال حسب طول المشط والإنتاج المطلوب، ومقاس النول هو عرض النول، أو بالأحرى عرض القماش الذى ينتجه النول، وتقسم الأنوال تبعًا لذلك كالآتى:

مقاس النول	إنتاج النول
٢٤٠ سنتيمتر	الكوفرتات - الملايات
٢٠٠ - ٢٢٠ سنتيمتر	الأقمشة - الستائر
١٦٠ - ١٨٠ سنتيمتر	المفارش
١٠٠ - ١٦٠ سنتيمتر	فوط المطبخ واليد - الشيلان



مقاس الإنتاج الجاهز بالأسواق وخاماته:

الإنتاج	المقـاس	
	طول	عرض
كوفرتة ١٠٠٪ قطن سادة. كوفرتة قطن ١٠٠٪ على الوشين. كوفرتة قطن ١٠٠٪ شغل بارز. كوفرتة قطن ١٠٠٪ بكنار.	٢٤٠ سنتيمتر	٢١٥ سنتيمتر
ملاية قطن ١٠٠٪	٢٤٠ سنتيمتر	٢١٥ سنتيمتر
ستائر ٥٠٪ قطن، ٥٠٪ كتان.	مفتوح	٢٢٠ سنتيمتر
مفرش سرير ١٠٠٪ قطن.	٢٠٠ سنتيمتر ٢٥٠ سنتيمتر ٣٠٠ سنتيمتر	١٨٠ سنتيمتر ١٨٠ سنتيمتر ١٨٠ سنتيمتر
مفرش سفرة نوع : ١٠٠٪ قطن. نوع: السدى قطن. اللحمة غزل صناعى.	١٦٠ سنتيمتر ٢٠٠ سنتيمتر ٢٥٠ سنتيمتر ٣٠٠ سنتيمتر ١٨٠ سنتيمتر ٢٥٠ سنتيمتر ٣٠٠ سنتيمتر	١٦٠ سنتيمتر ١٦٠ سنتيمتر ١٦٠ سنتيمتر ١٦٠ سنتيمتر ١٨٠ سنتيمتر ١٨٠ سنتيمتر ١٨٠ سنتيمتر
فوطة يد قطن ١٠٠٪ فوطة مطبخ قطن.	٧٥ سنتيمتر ٤٠ سنتيمتر	٥٠ سنتيمتر ٤٠ سنتيمتر
شال صوف ١٠٠٪ شال بكنار - السدى قطن - اللحمة حرير صناعى.	٢٠٠ سنتيمتر ٢٠٠ سنتيمتر	٩٠ سنتيمتر ٩٠ سنتيمتر

هذا بالإضافة إلى إنتاج الأقمشة الكتان بنسبة ١٠٠٪، وأقمشة كتان تستخدم فى التنجيد، والسدى من القطن، واللحمة من الكتان، وإنتاج أكياس المخدات والخدادیات من أقمشة قطنية بنسبة ١٠٠٪.

السعر التقديرى لنول النسيج المتوسط عرض ١٦٠ سنتيمترًا.

يتكلف النول أخشابًا فى حدود ٢٥٠ جنيهًا.

ويتكلف النول بعد تمام صناعته حوالى ٧٥٠ جنيهًا تقريبًا.

الحركة الميكانيكية للنول اليدوى (نظرية الغزل وحركة النول ـ التصميم الزخرفى)

نظرية الغزل

يعتمد الغزل على النول اليدوى، على فكرة خيوط طولية تسمى السدى، يقطعها بشكل عمودى خيوط تسمى اللحمة، كما توضح لوحة رقم (١)، ويلاحظ أن اللحمة الأولى تمر فوق خيط السدى مرة من أعلى ومرة من أسفل، ثم ينعكس الوضع فى اللحمة الثانية، فتمر من أسفل ثم من أعلى، ويتكرر هذا الترتيب فى النسيج.

حركة نول النسيج

ولكى يمر خيط اللحمة بين خيوط السدى بالترتيب المطلوب، يتطلب الأمر كما يوضح تركيب النسيج فى لوحة (١) مرور عدد (٢) خيط لحمة على عدد (٥) خيط سدى، وكما توضح لوحة رقم (٢) فإنه يلزم رفع خيط السدى رقم (٢) و(٤) حتى تمر (الحدفة) الأولى للمكوك الحامل للحمة الأولى، كما توضح الخطوة الأولى فى الرسم، وفى الخطوة الثانية، ترفع خيوط السدى رقم (١) و(٣) و(٥)، حتى يمر المكوك حاملاً لخيط اللحمة الثانى وعكس الاتجاه الأول، وتكرر الخطوات حتى يكتمل النسيج المطلوب.

ورفع الخيوط إلى أعلى يسمى (النفس) وهى المسافة المطلوبة بين الخيوط المرفوعة إلى أعلى، والخيوط التى لا يشملها الرفع، وهى المسافة التى تسمح للمكوك بالمرور بين خيوط السدى.

والجزء المكلف برفع خيط السدى بالترتيب والتنظيم المطلوب يسمى (الدرقة) السابق تناولها شكل (٨).

أما الكيفية التى تعمل بها الدرقة وتكوينها كما توضح لوحة رقم (٣)، فهى عبارة عن قطعتين من الخشب بينهما خيوط (اللقى والنير)، حيث تمر الخيوط المطلوب رفعها فى عيون (النير)، ويربط فى الدرقة من أسفل (ثقالة) عبارة عن عود من الحديد بغرض فرد خيوطها ومساعدتها على سهولة الصعود والهبوط.

وتعلق الدرقة بواسطة بكر من الخشب والحبال، على جزء علوى فى النول يسمى (الميزان)، ثم تجر الدرقة من الحبال بواسطة دواسة النول التى تحرك الدرقة إلى أعلى وإلى أسفل.

ويمكن التحكم فى عملية النسيج بواسطة أربع درقات ودواسات الأقدام، أما فى الأنوال الأكبر حجمًا فيلزمها عدد كبير من الدرقات التى تختص بالأشكال الزخرفية وتصميمات النسيج، فيتطلب الأمر جهازًا آخر لإضافة الحركة إلى النول، وهو كما سبق





فى الأشكال (١١)، و(١٢)، و(١٣) لجهاز مروحة الرسم الذى يوضح بلوحة (٣)، ومروحة الرسم عبارة عن رافعة من الخشب بدليل، وللرافعة حبل فى طرفها يرتبط بالدرقة، وحبل فى الطرف الآخر (السحابات) لشد الدرقة ورفعها، وتتعدد الروافع حسب عدد الدرقات المطلوب فى النول.

وتبيِّن اللوحة رقم (٤) حالة خيوط السدى من البداية إلى النهاية أثناء عملية النسج، ففى البداية (١) (الزراكون) الذى يجلس عليه النساج، ثم رقم (٢) (المطوة) الذى يلف عليها بداية خيوط اللحمة والنسيج الخارج من النول، ويتم الشد بواسطة (الحق) رقم (٣)، ثم يمر الخيط بداخل (الدف) رقم (٥) من خلال فتحات (المشط) رقم (٧)، حيث يحمل الدف أيضًا (علب المكوك) رقم (٦) التى تدفع المكوك بواسطة (الرواح) عند رقم (٤).

وتخرج خيوط السدى لتمر بالدرقة المطلوبة الأولى (٨) ثم الدرقة الثانية (٩) وحتى تنتهى الدرقات حسب التصميم المطلوب.

ثم تُضغط خيوط السدى بحيث تتوازى مع خط الأرض وتُضبط استقامتها بين عيون النير والمشط والمطوة، بواسطة عرق من الخشب أو الغاب الصلب، يسمى (الجحش) كما فى رقم (١٠)، ويثبت الجحش بواسطة حبال (اللجام) كما فى رقم (١١)، وترفع خيوط السدى من أسفل الجحش إلى أعلى لتمر على بكر (صندوق الطلا) عند رقم (١٢)، ثم تعلق الخيوط بواسطة (التقالات) أو (بيت التقل) كما فى رقم (١٣) لتمام الحفاظ على نسبة الشد واستقامة الخيوط.

أما الكيفية التى تعمل بها المطوة فكما توضح لوحة (٥)، فالمطوة عبارة عن كتلة مربعة من الخشب تمثل عرض النول، وأطراف الكتلة أسطوانية تدور فى قوائم متوازية من الخشب، وعلى جانب المطوة يوجد (الحق) وهو عبارة عن عدد أربع ثقوب نافذة كما يوضح الشكل، يتم إدخال يد مخروطية من الخشب لتحريك المطوة لشد ولف خيوط السدى والقماش.

أما الدف، فكما توضح لوحة رقم (٦)، يتكون من (المشط) الذى يمثل أقصى عرض للنسيج الناتج من النول، وهو مثبت ببرواز من الخشب، ومعلق بواسطة (ريش الدف)، ويعلق الدف داخل النول على (مخدات)، وفى الجزء العلوى للدف (القبة) عبارة عن كتلة نصف دائرية من الخشب، بحيث تسمح للدف بالحركة المتأرجحة للأمام والخلف بواسطة المحور العلوى له.

وعند حركة الدف للأمام فإنه يضغط خيوط اللحمة على السدى بواسطة (المشط)، وعند حركته للخلف يمكن استخدام المكوك عن طريق العلب المثبتة بالدف (علبة المكوك) و(الرواح) المرتبط بها.

وتوضح لوحة رقم (٧) حركة المكوك بواسطة (اللطاشة) التى توجد داخل (علبة المكوك) و(الرواح).

فعلبة المكوك مصنوعة من الخشب ومفرغة من الداخل، وقبل نهايتها من أعلى

وعلى الجانبين يوجد (مفحار) مثبت فيه قطعة من الخشب (لطاشة) تتحرك بحرية للأمام وللخلف داخل المفحار، ويعلق باللطاشة قطعة من الجلد بحيث تلامس المكوك عندما يكون داخل العلبة.

و يتم ربط اللطاشة بواسطة حبل مع اللطاشة الأخرى فى الطرف المقابل، وتعلق كما يوضح الشكل بواسطة بكر من الخشب المعلق بالحبال، وفى المنتصف يد معلقة على بكرة من الخشب أيضًا تسمى (الرواح)، فعندما تجذب اليد بقوة وتشد جهة اليمين، ينزلق الحبل بشدة ويجذب اللطاشة اليسرى بقوة إلى الأمام دافعًا أمامها المكوك، ثم تعكس الحركة لتحريك المكوك جهة اليمين وتكرر الحركة حتى يتم النسيج المطلوب.

التصميم الزخرفى للنسيج

تعتمد تصميمات النسيج اليدوى على طريقة الغزل اعتمادًا مباشرًا. وهناك بعض الأسس التى يمكن تبيانها فى التصميم الزخرفى للنسيج كالآتى:

- يُراعى فى التصميم خيوط السدى، فيمكن للتصميم أن يبرز اللون الأبيض للسدى، عن طريق ظهور اللون وفقًا لترتيب الزخارف واختفائه تحت خطوط اللحمة.
- يمكن تركيب خيوط للسدى ملونة فى مجموعات متكررة، وإجراء عملية تبادل بين السدى واللحمة للحصول على تصميمات لونية معينة.
- يمكن تكثيف خيوط اللحمة فى بعض الأماكن وتخفيفها فى أماكن أخرى للحصول على زخارف لها تأثيرات فى الملمس.
- بسبب نظرية الغزل المعتمد عليها نول النسيج اليدوى، فجميع التصميمات تتدرج تحت الأشكال المربعة ومشتقاتها، ولا يمكن عمل أشكال دائرية.
- تعتمد التصميمات على فكرة التصميمات الشريطية فى أغلب المنسوجات.
- تعتبر التكرارات المتماثلة من أهم ملامح التصميم.
- وهناك تصميم يدخل فيه أسلوب استخدام خيوط ذهبية (خيوط مقصبة) مع عملية النسيج .
- يستخدم أسلوب (سلت الفتل) وهو عملية تفريغ خيوط من اللحمة والسدى بغرض إدخال تأثيرات فراغية فى النسيج.
- تعتمد التصميمات على عملية تكرار الوحدات بأسلوب التصغير والتكبير، أى تُكرر وحدة كبيرة فى المساحة ووحدات أخرى أصغر منها .
- استخدام ألوان خيوط فى السدى بحيث تحدث نوعًا من التداخل اللونى مع خيوط اللحمة.
- استخدام خطوط زخرفية تمتد جهة السدى، وخطوط زخرفية أخرى تمتد جهة اللحمة فى أشكال مقلمة متجانسة الألوان.
- استخدام الكاروهات المتشابهة والمتساوية فى المساحة بصورة متكررة.

وفيما يلى عرض لبعض أنواع التصميمات المستخدمة:



شكل (٢٥) التكرار الشريطى من
لون واحد مع استخدام لون السدى



شكل (٢٦) استخدام أسلوب
الكاروهات المتساوية



شكل (٢٧) الأسلوب الزخرفى
المقلم باستخدام ألوان متجانسة



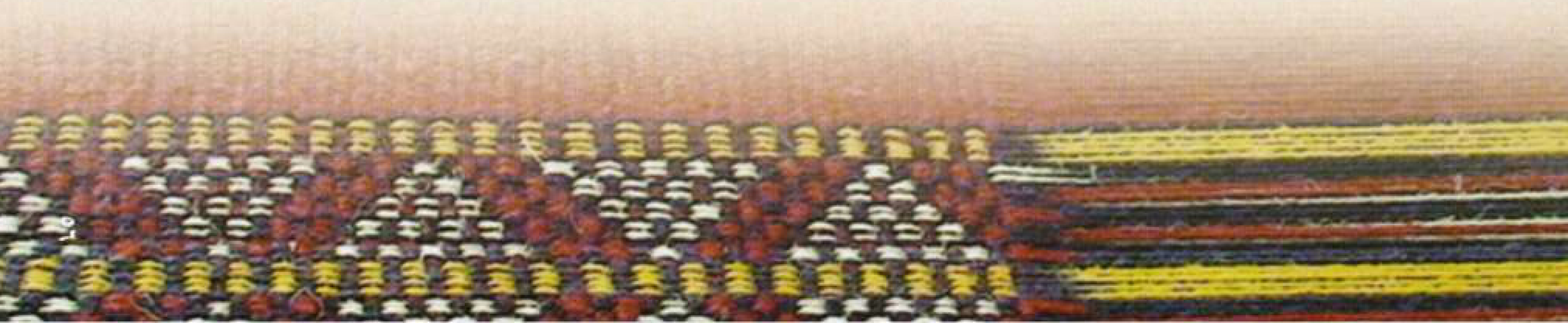
شكل (٢٨) تكبير وتصغير الوحدات المربعة ومشتقاتها

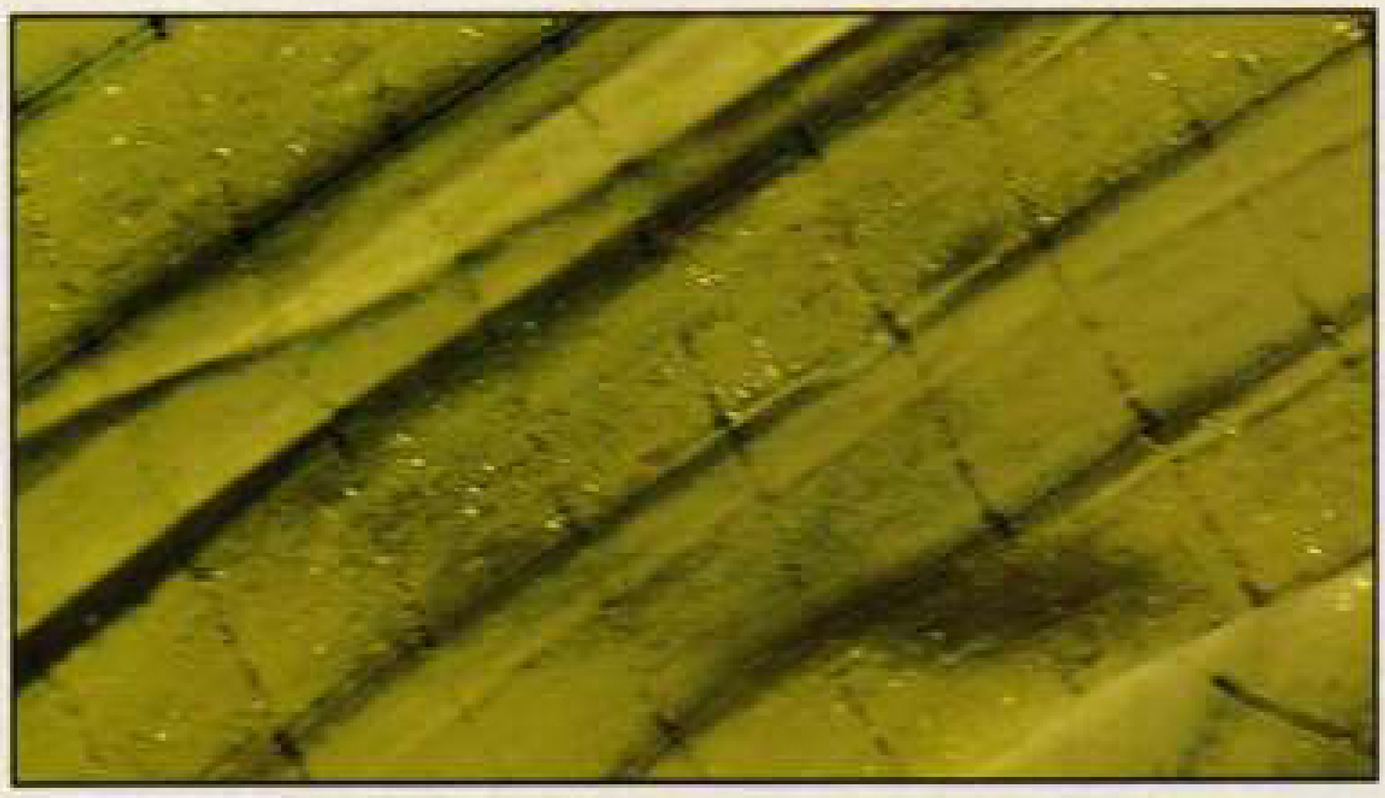


شكل (٢٩) تلوين خيوط السدى واللحمة



شكل (٣٠) استخدام الخيوط المذهبة





شكل (٣١) استخدام أسلوب سلك القبل

إنتاج النول والأجور التقديرية وفئات العاملين

إنتاج النول

يُقاس إنتاج النول بالمتر المربع فى اليوم الواحد، ويوم النول من الساعة العاشرة صباحًا حتى الخامسة بعد الظهر، ويختلف إنتاج القماش السادة عن القماش المنقوش نقوش بسيطة، عن غيره من التصميمات المعقدة التى تستدعى المهارة، ويمكن حصر إنتاج النول التقريبى كالآتى:

نوع المنتج	إنتاج النول م ٢
قماش سادة	٥ متر
قماش كوفرتات	٤ متر
قماش نقوش	٣.٥ متر
قماش نقوش بارزة على الوشين	٢-٣ متر

نظام المهن العاملة على النول وأجورها التقريبية

يعمل على النول العادى (٤ درقات) نوال واحد، ويعمل على النول المزود بمروحة أو شبكة رسم نوال ومساعد، وهناك بعض الأسر تمتلك أنوالاً وتعمل عليها لحسابها وبمشاركة أفراد الأسرة نفسها، وفى كل الأحوال يتم العمل خارج المصنع أو صاحب العمل، عن طريق استلام الغزل أو الخيوط بالميزان، وتسليمها بالميزان بعد نسجها، ويتم احتساب فاقد يتفق عليه بين النوال والعميل، وهناك الكثير من الخدمات المعاونة التى تلزم النول أثناء عملية الإنتاج، وهى كالآتى:

- مساعد نوال.
- عمالة متخصصة فى اللقى والنير.
- عمالة قص وتنظيف للقماش.
- عمالة تشطيب بأشغال الإبرة.
- عمالة ملو وتحضير للمكوك.

ويختلف الأجر وفق عوامل عدة، منها:

- العمل داخل مصنع.
- العمل داخل البيت على نول مملوك للنوال.
- العمل داخل البيت على نول مملوك لحساب الغير.
- نول عائلى داخل البيت يعمل عليه أفراد الأسرة.
- استلام أقمشة أو إنتاج واستكمال التشطيب داخل البيوت.

الأجور التقريبية

المهنة	نظام العمل	الاجر	نظام الاجر
أسطى نوال	داخل مصنع مالك نول مستاجر نول	٣٠ جنيه ٤٠ جنيه ٢٠ جنيه	يومى
مساعد نوال	داخل مصنع داخل بيت	١٥ جنيه ١٥ جنيه	
عامل مروحة	داخل مصنع داخل بيت	١٥ جنيه ١٥ جنيه	
عامل ملو مكوك	داخل مصنع داخل بيت	١٥ جنيه ١٠ جنيه	
عاملة لقى ونير	داخل مصنع داخل بيت	٢٥ جنيه	الدرقة
عمالة تشطيب	داخل مصنع إنتاج بالقطعة	٥٠٠ جنيه غير محدد	شهرى

الفئات العاملة

شملت اللقاءات الميدانية مختلف الفئات العاملة فى مهنة النسيج اليدوى وكانت النتيجة كالآتى:

يبلغ عدد العاملين فى المهنة بمدينة أخميم والكوثر حوالى ١٥٠٠ عامل وعاملة تقريبًا.

- تمثل العمالة من الذكور ٤٠ ٪ تقريبًا.
- تمثل العمالة من الإناث ٦٠ ٪ تقريبًا.
- نسبة تعليم الذكور ٣٠ ٪ (مؤهلات متوسطة).
- نسبة تعليم الإناث ٩٠ ٪ (مؤهلات متوسطة وفوق المتوسطة).



- نسبة العاملين من الذكور فى مهن أخرى ٢٥ ٪ تقريبًا.
- نسبة العاملين من الإناث فى مهن أخرى صفر ٪.
- الفئة العمرية للذكور من ٣٠ إلى ٨٠ عامًا.
- الفئة العمرية للإناث من ١٦ إلى ٤٥ عامًا.

المشكلات المهنية

لوحظ من خلال الدراسة الميدانية بعض المشكلات المهنية المتعلقة ببعض الأماكن أو طبيعة العمل، منها:

- ضيق أغلب الأماكن وازدحامها بحجم النول وتكدس الخيوط.
- لوحظ عدم وجود أى أجهزة أمن صناعى، كأجهزة الإطفاء فى أماكن العمل.
- جلوس العاملين على سحابات مروحة النول القرفصاء على الأرض أسفل النول: مما قد يؤثر مستقبلاً فى الجانب الصحى.
- اعتماد أغلب العاملات بعد سن الأربعين على العين فى استخدام الإبرة، وبخاصة القائمات بأعمال التشطيب.
- استخدام محركات كهربائية للف المكوك فى وجود أطفال مع العاملات.
- لا توجد متابعة طبية إجبارية تخضع العاملين لكشف دورى بسبب استنشاق غبار الأقطان المستمر أثناء عملية النسيج.

النسيج اليدوى من القرن التاسع عشر حتى الوقت الراهن ـ ما كان وما بقى وما استُحدث

التكتلات الحرفية الجغرافية

فى بداية القرن التاسع عشر كانت أخميم بالكامل عبارة عن مصنع نسيج به حوالى ٥٠٠٠ نول، وتجرى بأخميم عمليات الصباغة وتصنيع الأنوال، وانخفض عدد الأنوال بسبب الكثير من العوامل، منها، توقف معامل الألوان والصبغات التى أنشئت فى الستينيات وتحولت إلى مخابز حاليًا، وتوقف الجمعيات التى كانت توزع حصص الغزل فى فترة العشرينيات، وهجرة العمال إلى الخليج فى السبعينيات، وتعلمهم مهنًا أخرى مثل حرف البناء.

نتيجة للعوامل السابقة انخفض عدد الأنوال إلى ٣٥٠ نولاً، وانقسمت التكتلات الحرفية إلى قسمين، القسم الأول يرتكز داخل الكتلة العمرانية القديمة بمدينة أخميم، ويضم أربع أسر توارثت الصناعة، وأصبحت تمثل مراكز، لها سمعتها ومكانتها، وهى: أسرة عائلة الخطيب، وماهر الشبكشى، وحنالله أبادير، وزكى سدراك، وانضمت إليهم جمعية الأقباط سنة ١٩٨٩ على يد رئيس الجمعية عزيز إسكاروس.

القسم الثانى من التكتلات الحرفية ظهر بعد إنشاء حى الكوثر الصناعى بالقرب من أخميم، وكان على حساب القسم الأول، فانخفض عدد الأنوال فى أخميم إلى حوالى ٢٥٠ نولاً وحوالى ١٥٠ نولاً بالكوثر.



المواد الخام ومشكلاتها

توقفت عمليات الصباغة كليًا بعد إغلاق معمل الألوان والمواد الخام الخاصة بالصباغة التى كانت تتم فى البيوت، وفى بداية القرن التاسع عشر كانت زراعة القطن ضمن ركائز الاقتصاد، ثم تدهور القطن المصرى، وتم إغلاق الجمعية التعاونية الخاصة بتوزيع حصص الغزل، وفى عصر الخصخصة تم إغلاق أغلب شركات الغزل التابعة للقطاع العام، وتوقف أيضًا إنتاج الحرير الطبيعى.

وأشار بعض العاملين إلى تحكم كبار تجار الغزل فى الأسعار، ومع عدم وجود تنظيم يتولى توزيع حصص للغزل.

وذكر أحد كبار العاملين فى المهنة أن بعض التجار يستوردون خامات على مستوى من الجودة، ولكن هذه الخامات فى الغالب تكون بقايا إنتاج سابق، حيث لا يمكن التحكم فى استمرار نوعيات معينة من الإنتاج نتيجة نقص الخامات.

التدريب

منذ ظهور النول اليدوى ونظام التدريب يتم عن طريق التلمذة على يد شخص متمرس، وأغلب الخبرات كانت تتوارث من الآباء والأجداد، وهو تدريب غير مقصود؛ لكونها مهنة عائلية يعمل بها أفراد الأسرة، وتشير اللقاءات الميدانية إلى انتهاء عصر التلمذة الذى كان يتم من عدة قرون على يد أسطى متخصص، وحاليًا هناك ندرة فى وجود العامل الماهر، ولا توجد جهات تتولى أعمال التدريب، وأشار أحد كبار العاملين فى المجال إلى أن عملية التدريب تستلزم أموالاً لا يستطيع أن يتحملها صاحب العمل، على اعتبار أن عملية التدريب تستلزم تلف كمية كبيرة من الخيوط حتى يتقن المتدرب الصنعة.

وتشير الدراسة الميدانية إلى عزوف أبناء العاملين وأصحاب الأنوال عن توارث المهنة من آبائهم، كما ينصرف أبناء المنطقة عن فكرة تعلمهم هذه الصناعة.

التغيير فى نول النسيج

- منذ القرن التاسع عشر وحتى الستينيات كانت الأنوال داخل حفرة فى الأرض، ثم أصبح النول مرفوعًا إلى فوق سطح الأرض.
- توقف إنتاج المشط التقليدى للنول الذى كان يُصنع من الغاب بعد وفاة محترف صناعته، وعدم وجود من تعلم المهنة، وحل محل المشط التقليدى مشط النول الميكانيكى.
- توقف إنتاج المكوك للسبب نفسه، وحل محله مكوك نول النسيج الميكانيكى.
- توقفت صناعة ماسورة المكوك التقليدية، وحل محلها ماسورة النول الميكانيكى البلاستيكية.
- توقف استعمال الدولاب والحويل، وحل محلهما (الكونة) ومحرك اللف الكهربائى.
- تم استحداث مطوة لها ترس وسقاطة من النول الميكانيكى، تُركب أسفل النول تحت المطوة التقليدية، بغرض لف أطوال (أتواب) من القماش.



التغير فى الجودة

يُعد النسيج الأخميمى اليدوى من أهم الصناعات ذات السمعة العالمية والمحلية، ومن أقدم الحرف على المستوى التاريخى، أما الآن فأغلب العاملين فى مجال النسيج، يعترفون بتدهور الصناعة بعد السبعينيات، بسبب هجرة العمال المهرة وتحولهم عن الصنعة، وبخاصة فى فترة الخصخصة وإغلاق مصانع الغزل، وتمت عملية تحديث الصناعة فى جانب واحد منها، وهو تحسين أوضاع بعض العاملين بإسكانهم فى مساكن حديثة، وبسبب أن التحديث شمل مسكنًا للعمالة وبداخله النول، كان الهدف الأساسى هو الحصول على المسكن، وبالتالى استلم المسكن والأنوال بعض العاملين فى الخدمات المساعدة، وتدهور الإنتاج، وخرج الكثير من العمال المهرة من المصانع التى كانوا يعملون بها بغرض تسلم مساكن وأنوال يديرونها بأنفسهم.

ويشير البعض إلى أن أخميم فقدت سمعتها بسبب قيام البعض بتقليد الموتيفات الخاصة بالغير وطرحها بخامات رديئة، وتسويق البعض الآخر لإنتاجهم تحت مسميات عائلات محترفة للمهنة، بالإضافة إلى عدم وجود جهة تتولى التوجيه بشأن التصميمات أو التحكيم.

رؤية العاملين لفكرة التحديث

يرى أغلب العاملين أن الغـرض الأساسـى من التحـديث توفير العمالة عن طريق تحديث الآلات، وبالتالى يتم تسريح عدد من العاملين فى المهنة.

ويرى البعض أن التحديث هو جهات مانحة للأموال يأخذها غير المستحقين، وأن التحديث الحق هو حصولهم على الأموال بأنفسهم، ويرى البعض أن هذه الجهات تقوم بدراستهم دون أن تقدم لهم العون، وأنها تعمل لصالحها فقط.

ويستغرب العاملون من كثرة الجهات التى تكلمت عن التنمية والتحديث، والبعد الاجتماعى وتنمية المرأة والعاملين، وتنمية المجتمع، وتردد الكثير من الباحثين الأكاديميين من الجهات المصرية والأجنبية على منطقة الصعيد، دون أن يروا أى تطور فى حياتهم.

التسويق

اعتمد التسويق فى الماضى على السوق المحلية والتصدير للسودان والبيع لبعض الأجانب الزائرين، وفيما يلى عرض لبعض المشكلات التى تواجه التسويق:

- استغلال تجار الغزل لصغار المنتجين بزيادة أسعار الغزل وحصولهم على الإنتاج فى مقابل استمرار حصتهم.
- عدم وجود جهة تتولى عملية التسويق والإعلان عنها.
- عدم القدرة على تلبية الطلبات الضخمة ذات المواصفات القياسية فى اللون والمساحة، بسبب عدم القدرة على امتلاك المواد الخام، أو ضمان ثبات مواصفاتها.
- عدم وجود أسواق محلية أو أماكن بيع يعلمها المستهلك، واعتماد التسويق على مستهلك له دراية بالإنتاج وأماكن بيعه المحدودة.
- وجود وسطاء يضاربون فى الأسعار.

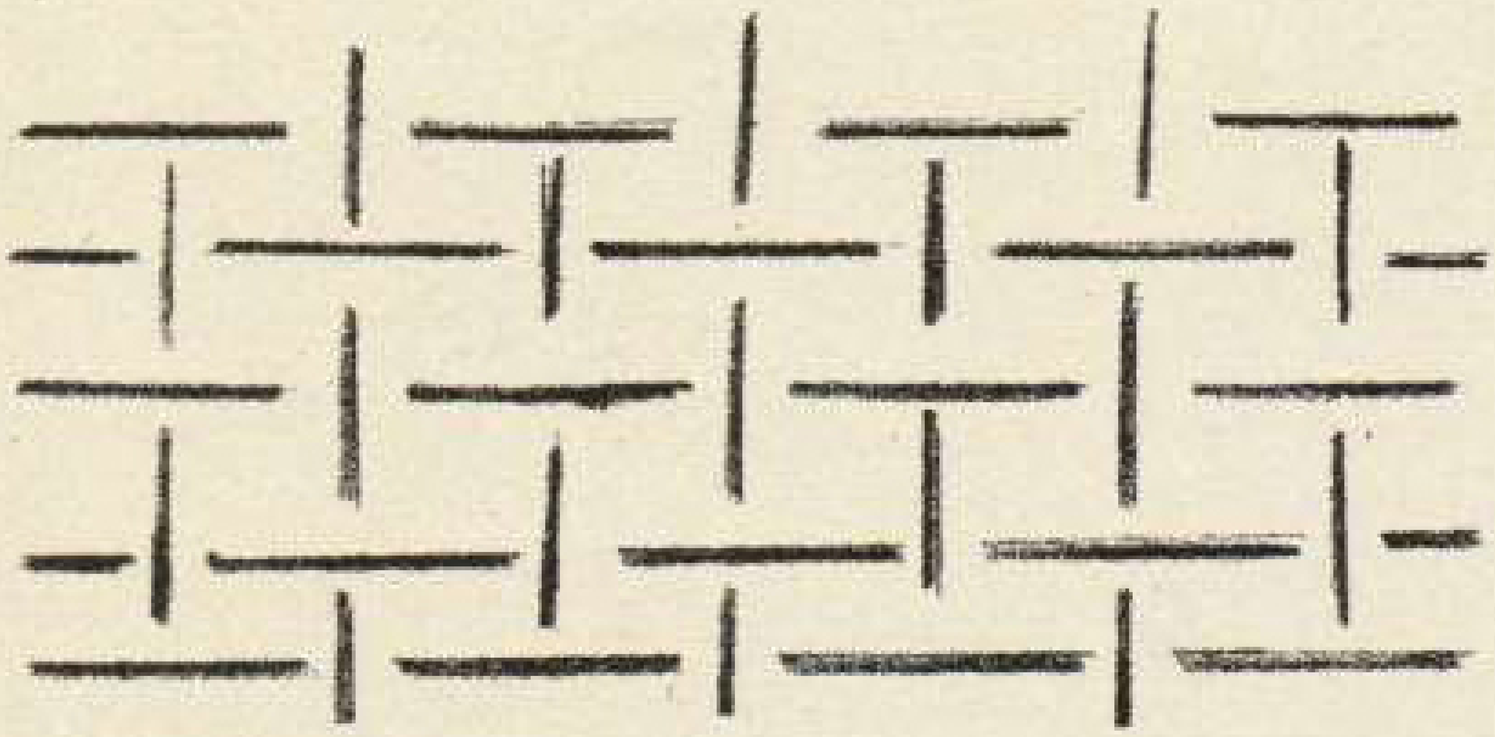
- دخول الإنتاج إلى سوق السياحة فى الفترة الراهنة.

مستقبل النسيج اليدوى

يرى أغلب العاملين فى صناعة النسيج اليدوى أن المهنة ستنقرض بعد عشرين عامًا، بسبب عدم وجود عمال مهرة أو تدريب أو توارث للمهنة، وبخاصة أن أخميم ستتحول إلى أكبر مزار سياحى، بعد اكتشاف معبد مريت أمون، وعملية التغير الأيكولوجى التى تتم فى المنطقة بسبب الكشوف الأثرية الضخمة، ونقل المقابر والحفريات الضخمة، فمن المقرر أن هناك معبدًا يعادل معبد الكرنك فى طريقه إلى الظهور.



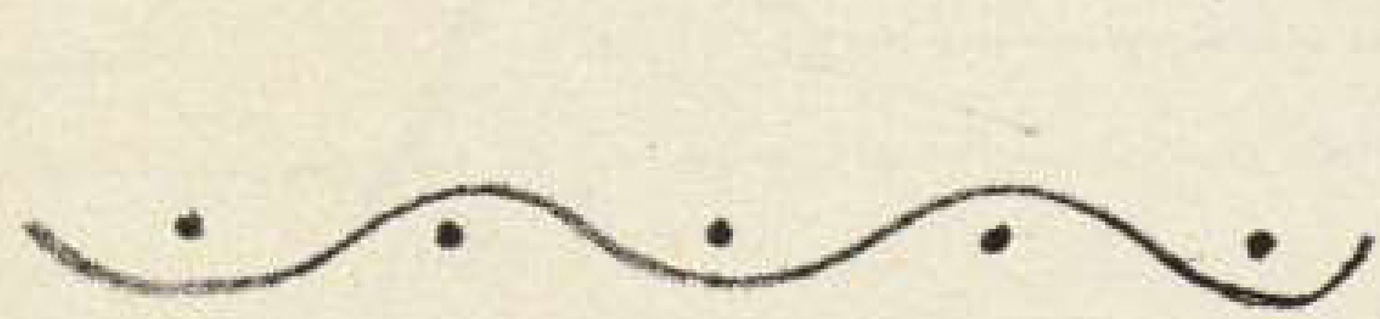
لوحة رقم (١)



نظرية الغزل – تعامد اللحمة مع السدى

مرة من اعلى و مرة من اسفل .





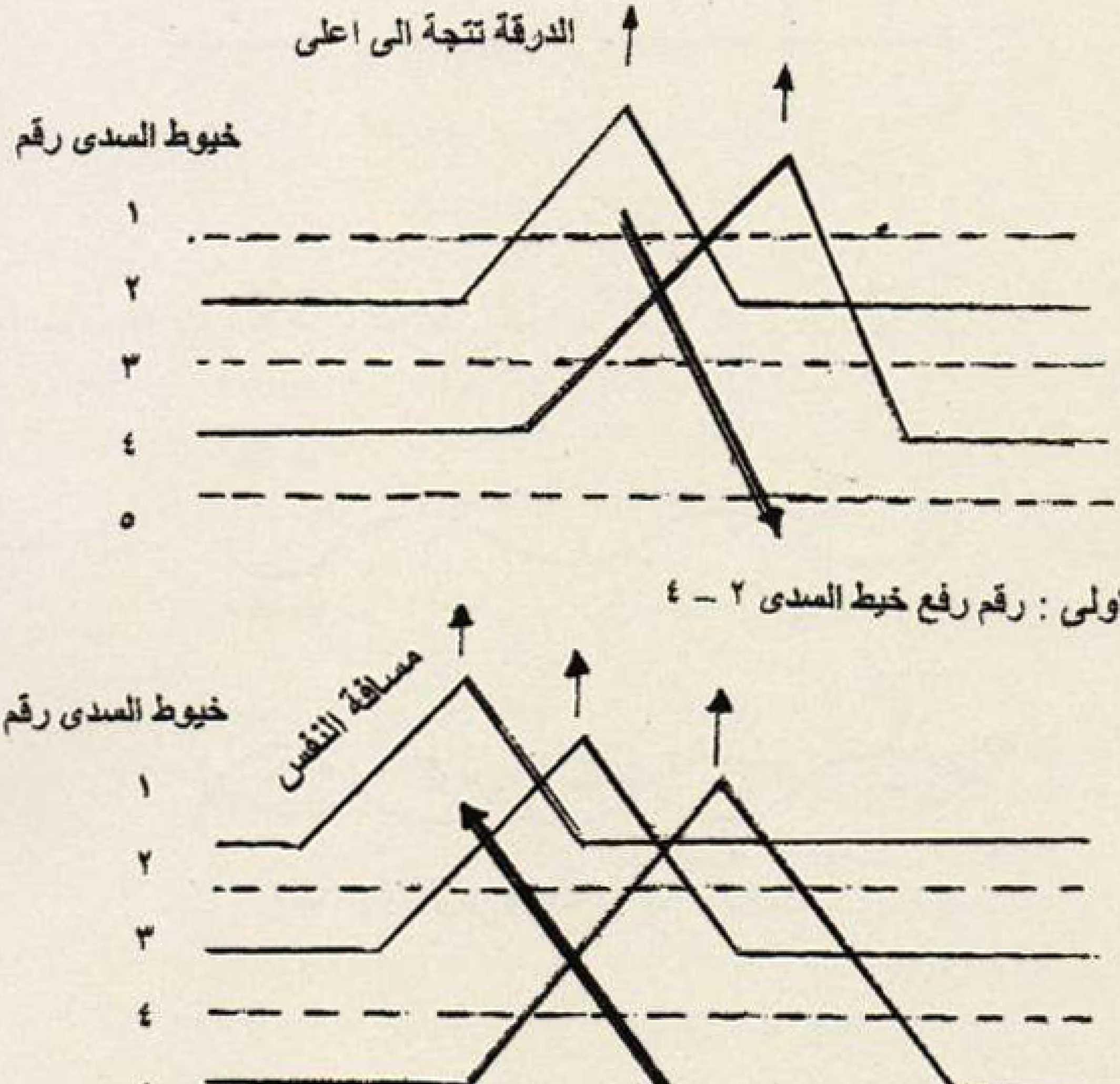


اللحمة الاولى و الثانية مع خيوط السدى



تركيب النسيج (٥) سدى –(٢) لحمة

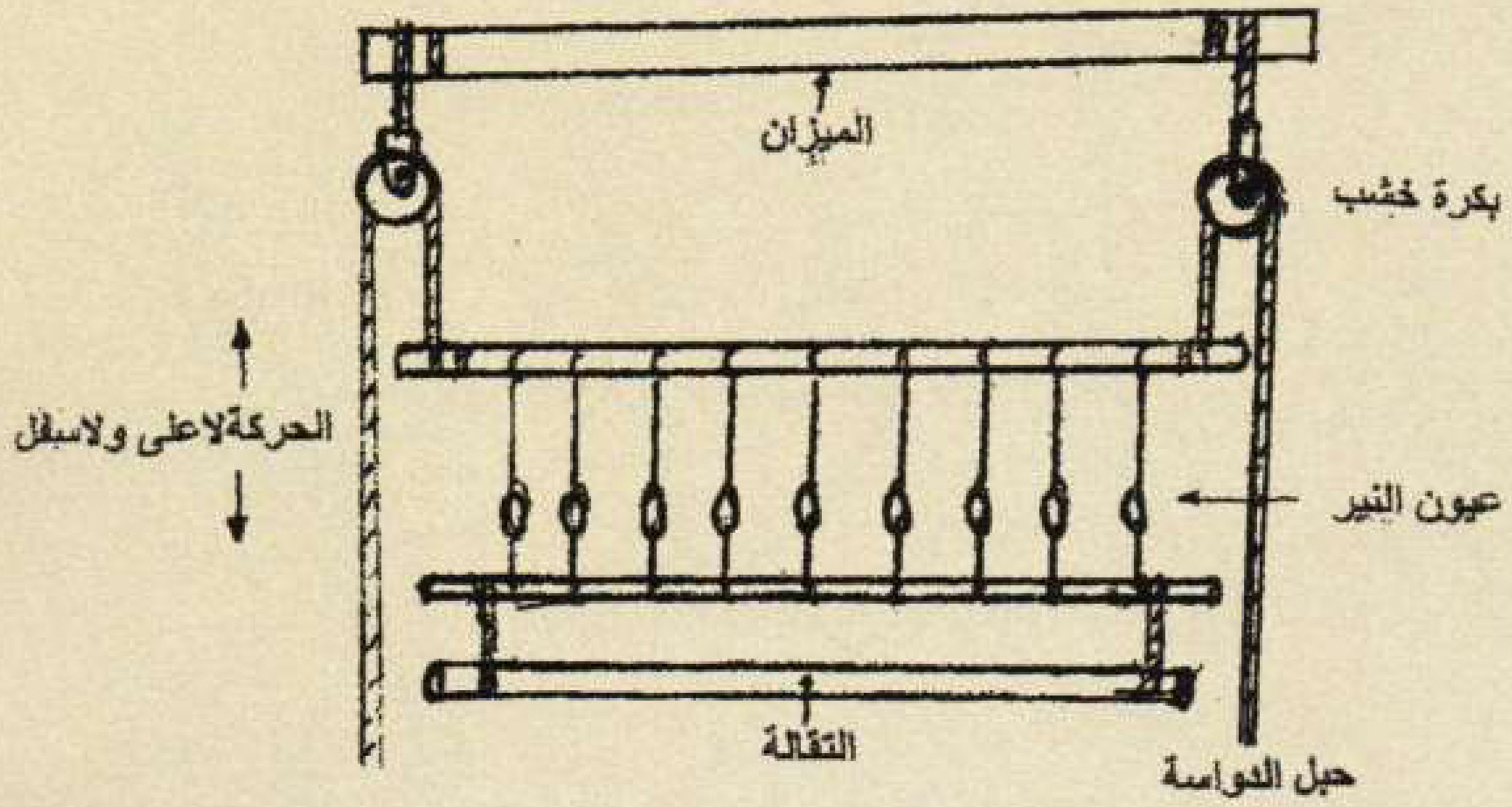
لوحة رقم (٢)



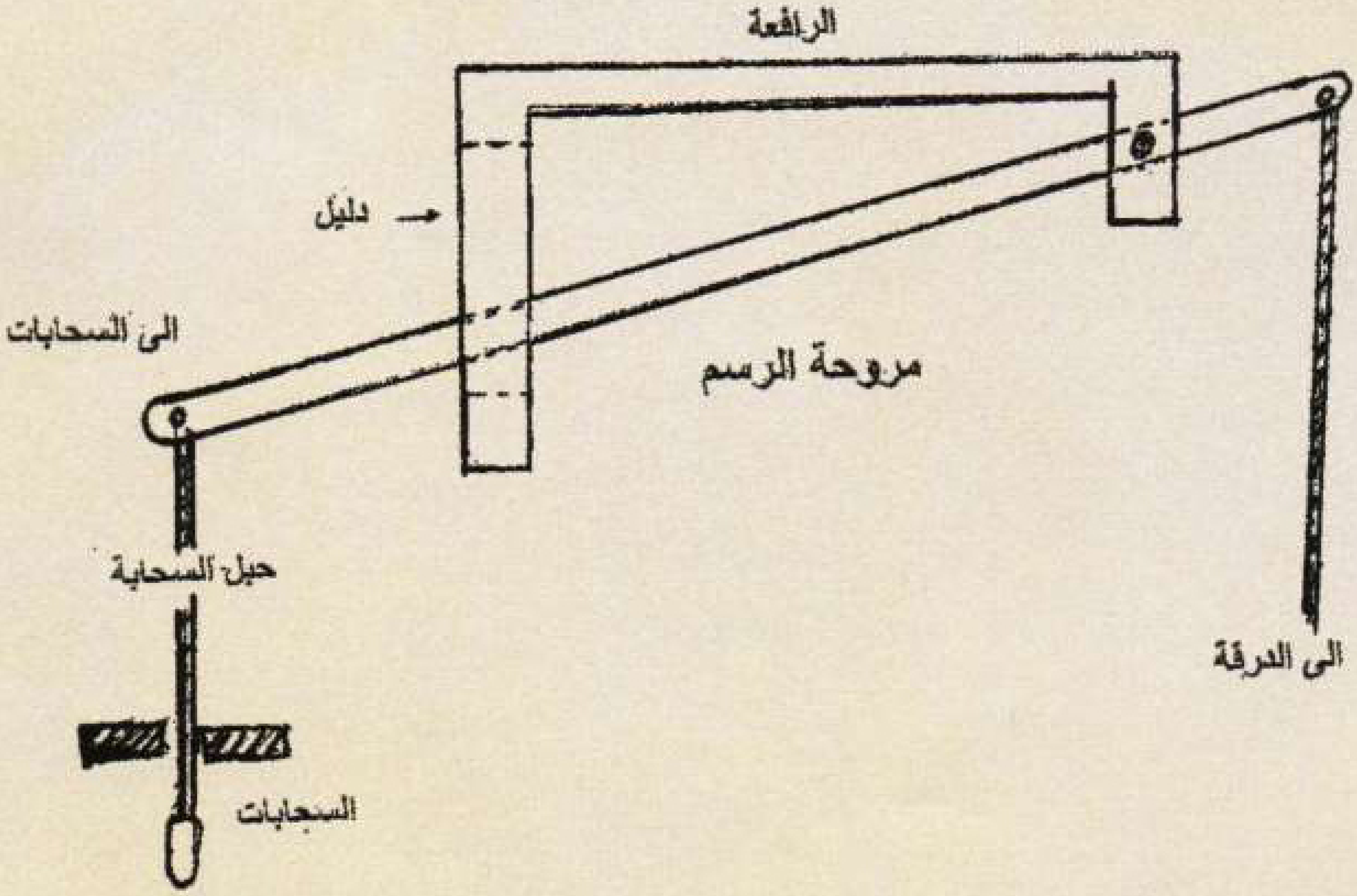
الحدفة الاولى : رقم رفع خيط السدى ٢ ــ ٤

الحدفة الثانية .: رفع خيط السدى رقم ١ ــ ٣ ــ ٥

لوحة رقم (٣) تركيب و حركة الدرق

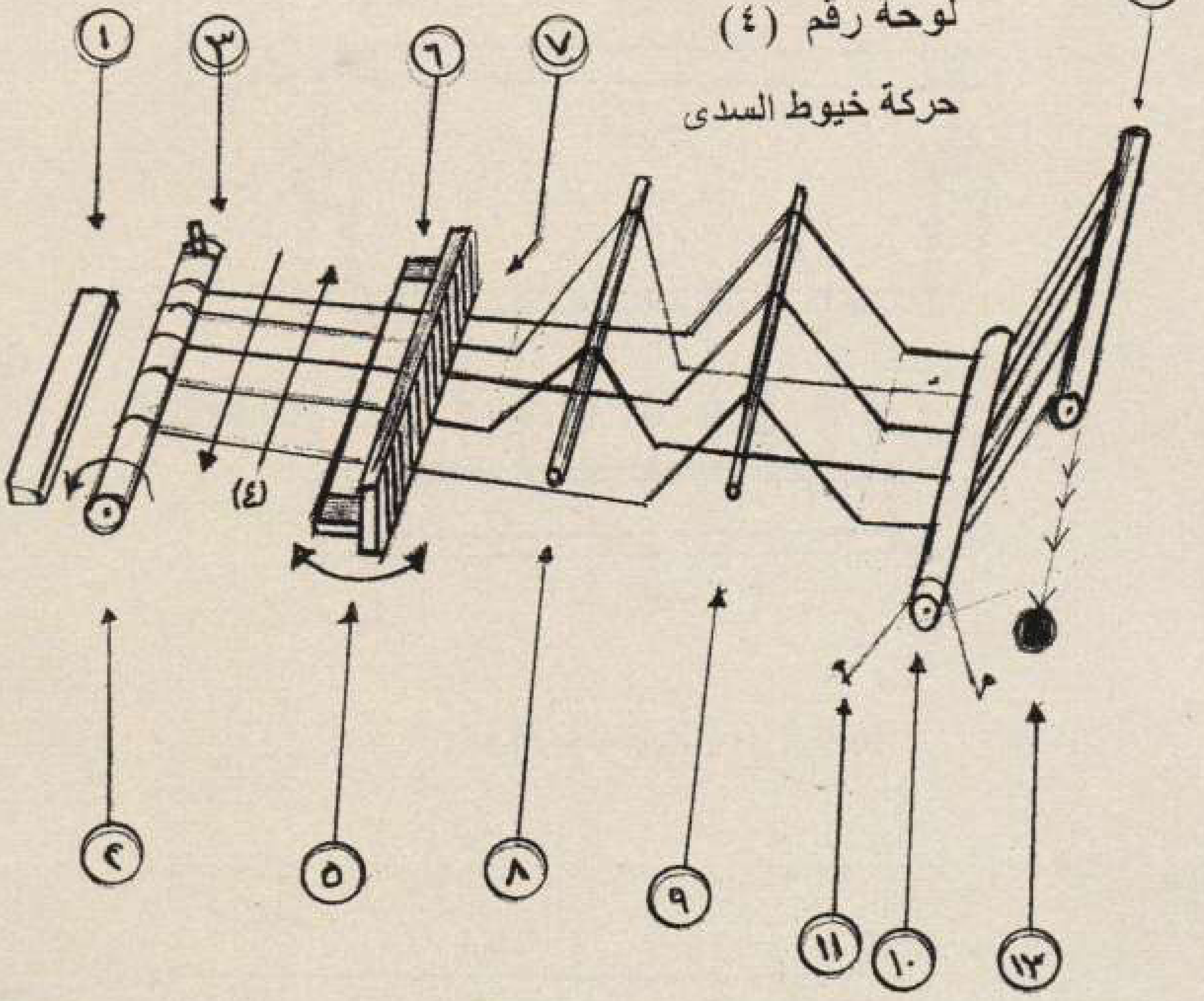


درقة بها خيوط اللقى و النير



لوحة رقم (٤)

حركة خيوط السدى



١ ـ الزراكون

٢ ـ المطوه

٣ ـ الحق

٤ ـ الرواح

٥ ـ الدف

٦ ـ علبة المكوك

٧ ـ المشط

٨ ـ الدرقة الأولى

٩ ـ الدرقة الثانية

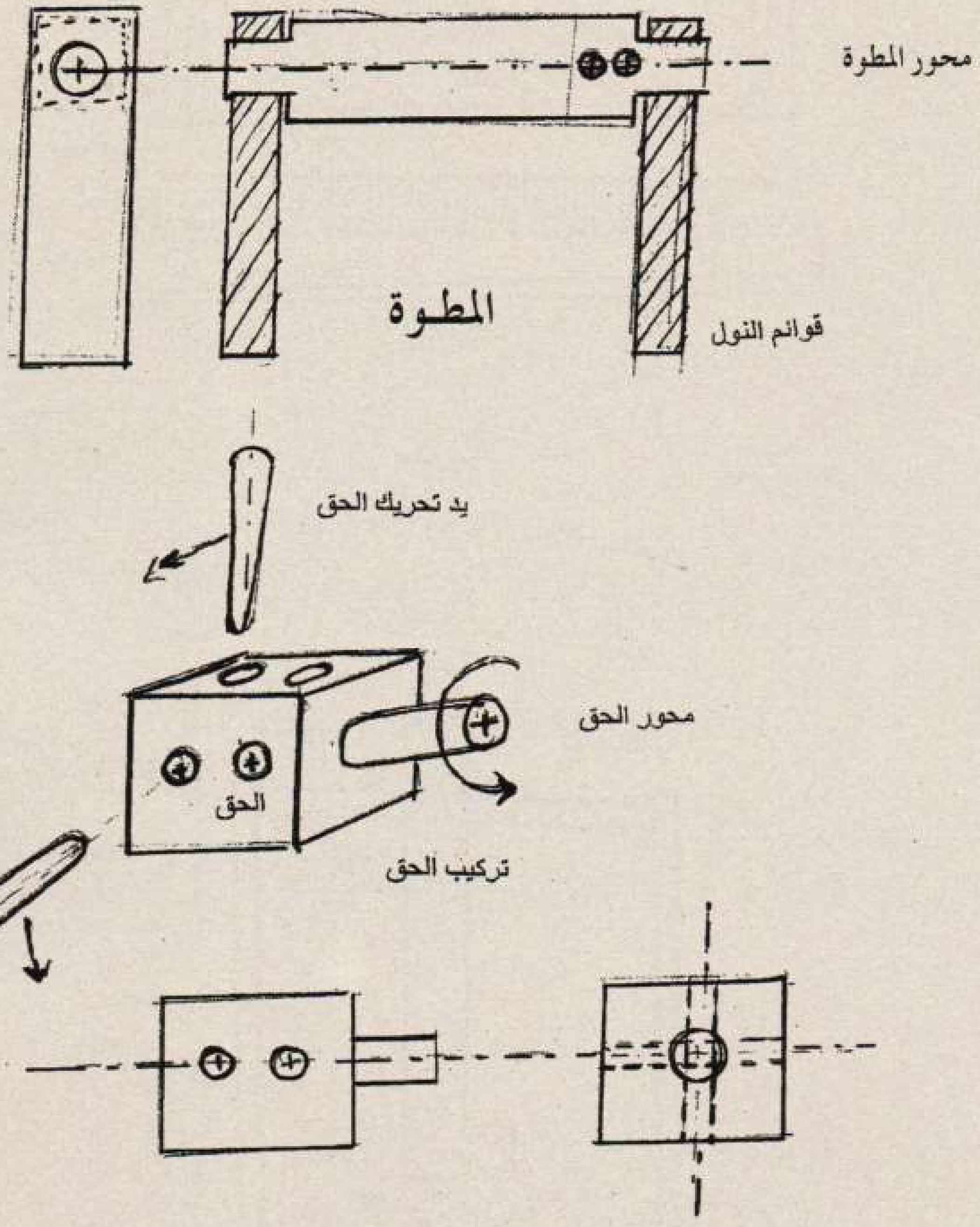
١٠ ـ الجَحش

١١ ـ اللجام

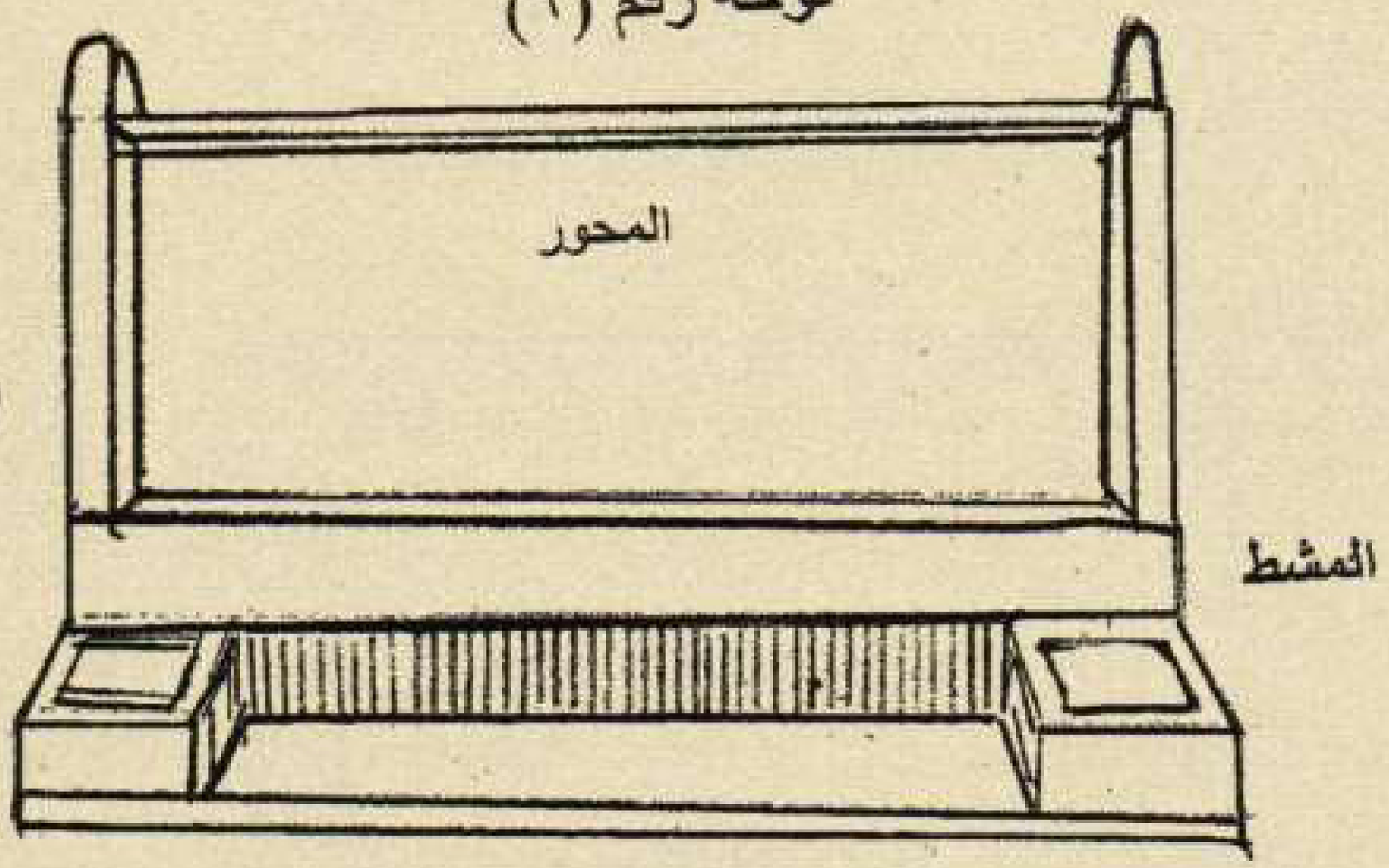
١٢ ـ صندوق الطلاء

١٣ ـ بيت التقل ـ التقالات

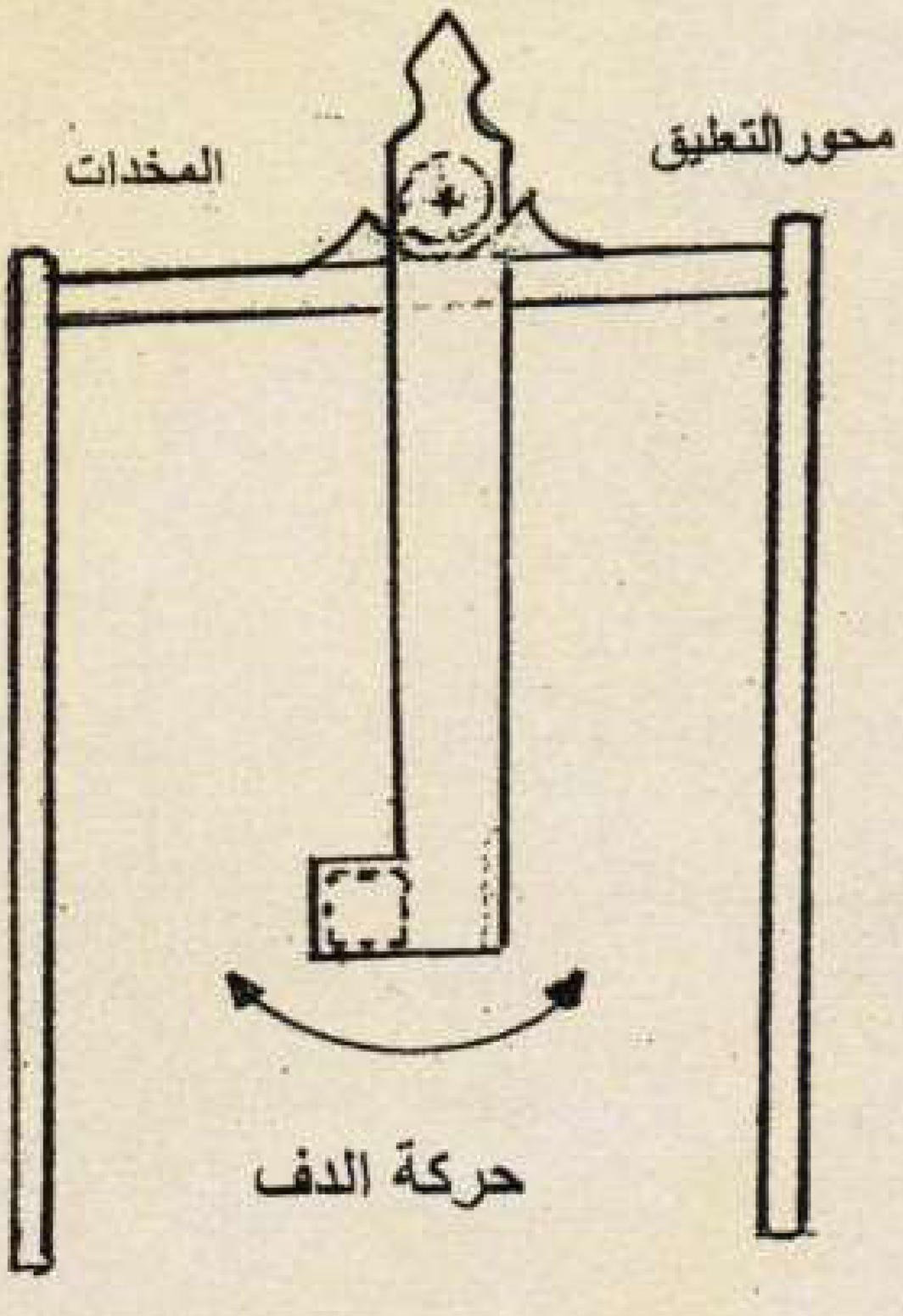
لوحة رقم (٥) تركيب و عمل المطوه



لوحة رقم (٦)



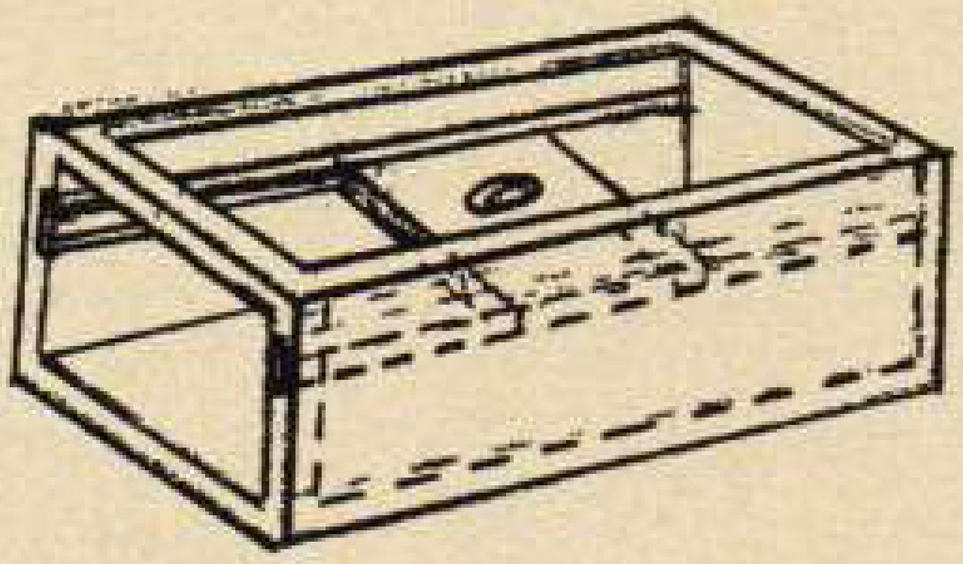
مكونات الدف



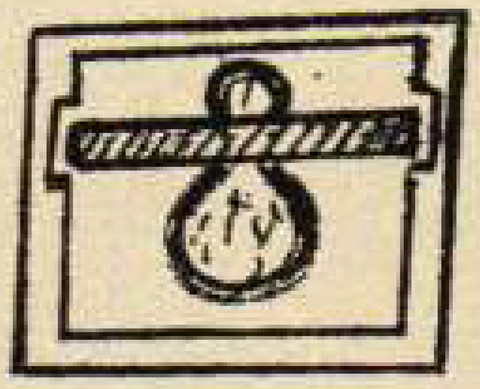
حركة الدف

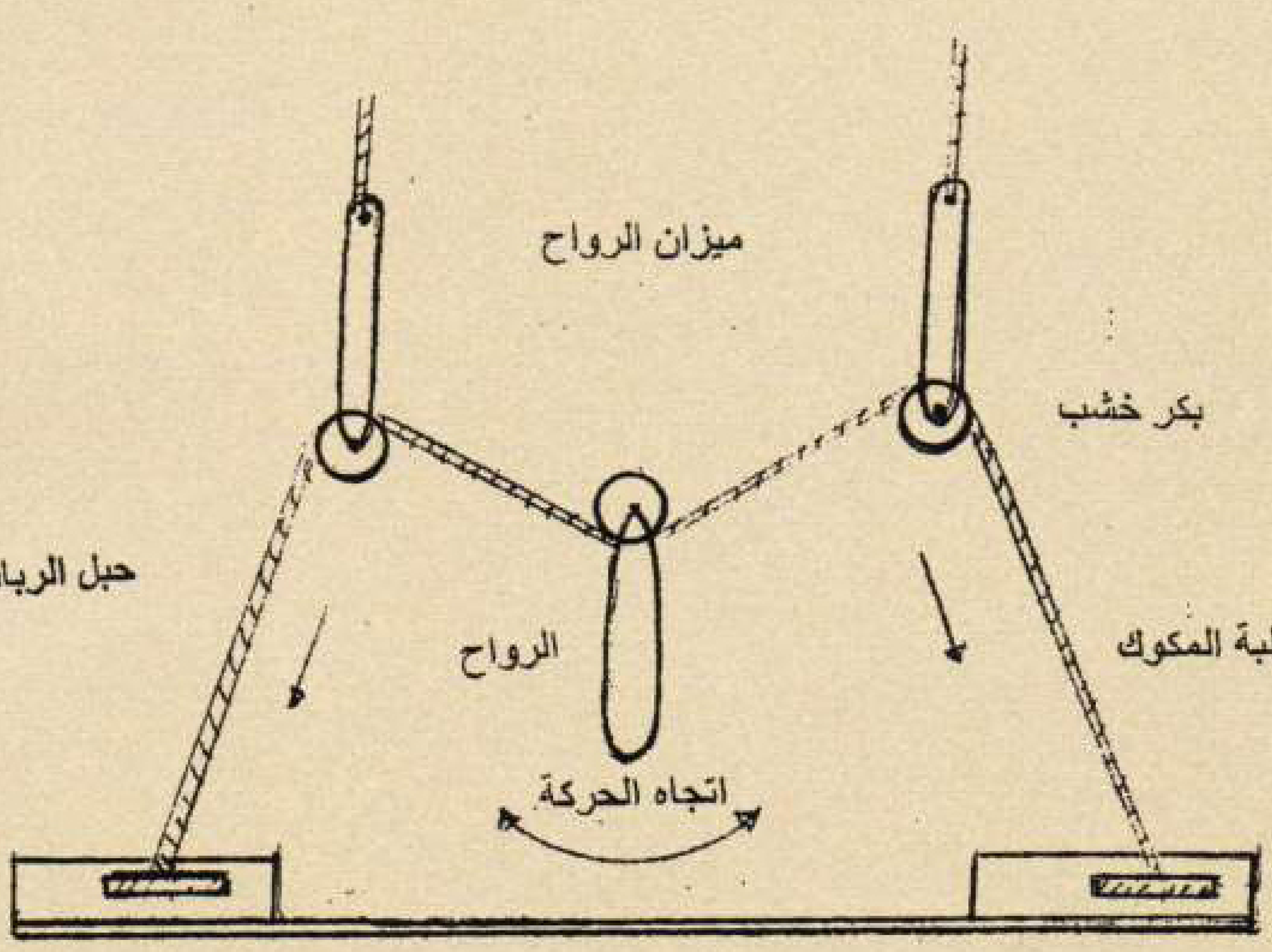
لوحة رقم (٧)

حركة و تركيب علبة المكوك



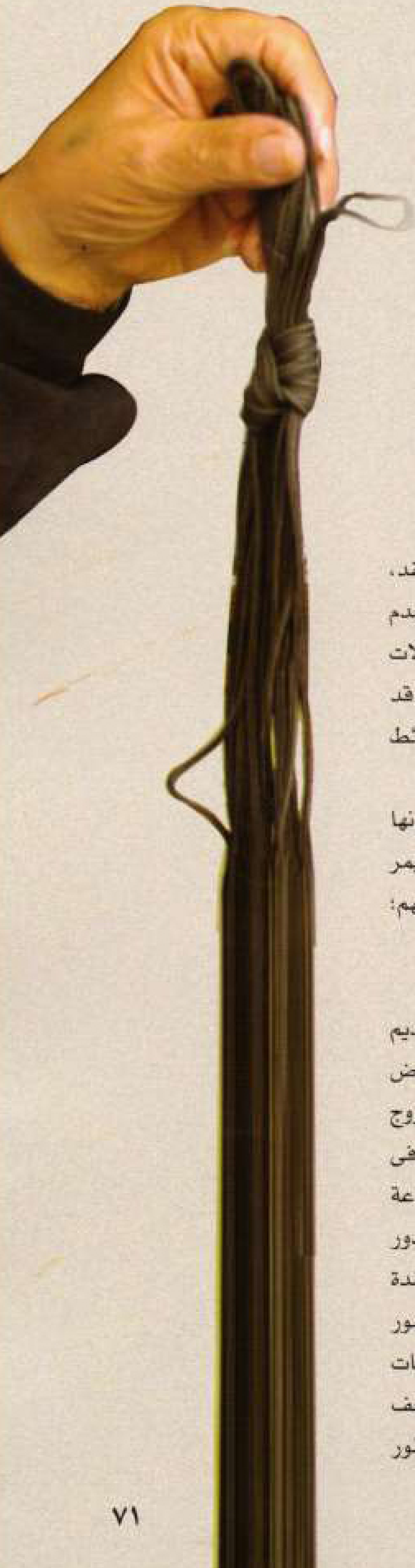
اللطاشة





حركة الرواح

إيمان مصطفى عبد الحميد



العُقَادَة البَلَدِيَّة

إن حرفة العقادة هى الحرفة القائمة على تشكيل الخيوط الملونة من خلال العقد، والبرم، واللف، والضفر، والتدكيك، والتشبيك والنسج لإنتاج مشغولات زخرفية تستخدم كحليات للملابس والأثاث والستائر وغير ذلك، وعلى الرغم من اعتماد هذه المشغولات فى الأساس على خامة الخيوط فقط (قطنية وحريرية)، فإن أصحاب هذه المهنة قد برعوا فى إنتاج تنويعات لا حصر لها من كل نوع من أنواع العقادة، سواء الشرائط الزخرفية أو الفرنشات أو الشرابات.

ومن خلال تأمل مشغولات العقادة ومدى دقة صناعتها، وثراء تفاصيلها وتنوع ألوانها وملمسها، نجدها تعكس مهارة أبناء هذه الحرفة التى تتسلم الخيط الأبيض الخام ليمر بمراحل بسيطة يقوم بها أكثر من عامل، فى حالة من التناغم والهارمونى فيما بينهم؛ لتخرج من بين أناملهم مشغولة متناسقة دقيقة منمقة.

***

ترجع جذور حرفة العقادة فى مصر إلى العصور المصرية القديمة "فالمصرى القديم استغل أساليب العقادة فى إنتاج أدوات لأغراض نفعية، واستغلها أيضًا فى أغراض الزينة والتى ظهرت واضحة فى آثارهم ممثلة فى شعورهم المستعارة وثيابهم وسروج جيادهم" (١) . والعمليات الأساسية للعقادة من ضفر ونسج وعقد جميعها مدون فى الرسوم والتصاوير الجدارية فى صناعة شباك الصيد والقنص وفى ضفر الكتان وصناعة الحبال والسلال، فهناك نماذج (للباروكات) الشعور المستعارة، وكذلك لحاملات القدور المصنوعة من الحبال وشباك الصيد، فى المتحف المصرى والتى صنعت بنفس العقدة المربعة المستخدمة فى العقادة إلى الآن، ولقد تطورت هذه الحرفة على مر العصور وتأثرت - مثلها فى ذلك مثل جميع الحرف التقليدية - بكل ما جد على صناعة الخامات المتصلة بها وما جد على الذوق العام لتظهر نماذج للعقادة فى المتحف القبطى والمتحف الملحق بالجمعية الجغرافية، فبتطور صناعة الخيوط والنسيج والصباغة، وبتطور

متطلبات كل عصر تغيرت هيئة مشغولات العقادة وتغير الدور الذى تلعبه فنجدها فى فترات تزين الخيام وسروج الخيول ومفروشات القصور، ثم نجدها تلعب دورًا فى الملابس العسكرية وتزيين المركبات الملكية، وكذلك نجدها - وإلى الآن - فى تزيين الكنائس من الداخل وعلى بعض الملابس الخاصة بالكنيسة. كما لعبت العقادة دورًا مهمًا فى كسوة الكعبة الشريفة وما يتبعها من قطع أخرى مثل: كسوة جمل المحمل وهودجه.

ولاشك أن الحرفة قد تطورت وتنوعت حسب متطلبات كل عصر وعلى حسب ما يرد إليها من مؤثرات ثقافية خارجية، إلا أن هناك طفرة خارجية أوروبية كانت هى البذرة الأولى للعقادة الإفرنجية (هناك خلاف حول إن كانت فرنسا أم إيطاليا)، وقد جاءت مصاحبة لفترة تأثر المفروشات والأثاث فى مصر بالطراز الأوروبى بصفة عامة ولعل ذلك سبب تسميتها بالإفرنجية.

ويرجع أكثر من إخبارى أصل الحرفة إلى فرنسا "الحاج محمد شعبان: المهنة فرنسية فى الأصل دخلت مع الحملة، جنود الحملة اشتغلوا بها فى وقت فراغهم، أثناء الراحة بتاعتهم وعلموا المصريين المهنة"[٢] إلا أن بعض الباحثين يؤكد عكس ذلك بسبب وجود هذه الحرفة بالفعل وقت دخول الحملة الفرنسية: نظرًا لإحصائها ضمن كتاب وصف مصر ضمن الحرف التى كانت موجودة بمصر آنذاك، فتشير نادية خفاجى إلى ذلك وإلى أن الأصل لهذه الحرفة يرجع لإيطاليا "لقد جاء فى تقويم المؤيد سنة ١٩٠٣، أى بعد حملة نابليون بنحو قرن من الزمان، أنه كان فى الغورية والفحامين حوانيت المنجدين والعقادين، وقد يتساءل المرء عن الخلفية التاريخية لمحال المنجدين والعقادين التى كانت محالهم وما زالت قائمة ما بين الغورية والفحامين: هل كان هؤلاء الحرفيون لاسيما من كان منهم يقوم بتنجيد الأثاث الفاخر لا الشعبى، وكذلك العقادون الذين كانوا يقومون بمشغولات القصور لا أشغال البراقع أو غيرها، هل كانوا ممن تدربوا فى عهد قيام المشروعات الإنشائية الكبرى فى عهد إسماعيل على أيدى المنجدين والعقادين الطليان؟ وتعلق نادية خفاجى حينما رجعت إلى المجلد الذى أصدرته الغرفة التجارية بالإسكندرية سنة ١٩٤٠ عن نهضة مصر قائلة: "مما يؤكد ما ذهبنا إليه ما جاء أنه ليس من المستغرب أن يمتلك إحدى كبريات مصانع أو محال العقادة والحياكة بالإسكندرية إيطالى أيضًا أسوة بالطليان الذين استعان بهم الخديوى إسماعيل فى إنجاز مفروشات قصوره»[٣].

***

تنقسم حرفة العقادة إلى فرعين أساسيين هما: العقادة البلدية والعقادة الإفرنجية، يجمعهما عمل الحرفى بالخيوط والفتل، إعدادها وصبغهـــا، برمها وعقدها، وجدلها. وسوف تنحصر قضية هذه الدراسة فى البحث حول النوع الأول (العقادة البلدية) مرجئين التعرض للعقادة الإفرنجية فى بحث مستقل، سوف نعرض له فى القريب العاجل.

والعقادة البلدية هى الحرفة المختصة بعمل القيطان والشريط والزرار، وهى المشغولات التى تخدم حرفة الترزى البلدى فى عمل الملابس الشعبية، من جلباب وصديرى وعباءة، وكذلك تدخل فى صناعة الزى العسكرى.

أما العقادة الإفرنجية فهى المختصة بعمل الشرائط الزخرفية والفرنشات والشرابات، والتى تخدم حرفة المنجد فى صناعة المفروشات والستائر والخداديات وجميع مكملات الديكور.

وفيما يلى سوف نعرض لحرفة العقادة البلدية من خلال الواقع الميدانى والمنتجات ومراحل التصنيع.

يطلق على صنايعى العقادة البلدية اسم "الفتال" حيث إنه يعمل على الفتل والخيط.

والعقادة البلدية ـ والمختصة بتصنيع القيطان والشريط وخيط الحياكة والزرار ـ تأثرت دون شك بتغير العصر، فبالرغم من تغير ملامح الزى فإن أهالى الوجه القبلى والبحرى ما زالوا يرتدون الجلباب والعباءة، وهو الأمر الذى يستدعى الاستعانة بقيطان وشريط وزرار العقادة فى حياكتها.

ومع زيادة التعداد السكانى لم تعد الطرق اليدوية كافية لتلبية متطلبات السوق، فبدأ الاعتماد على الطرق الميكانيكية والتى لا تحتاج إلى الحرفيين الذين قل عددهم بالفعل؛ نظرًا لعدم وجود جدوى مادية للحرفة اليدوية، ولذلك نجد أن العقادة البلدية قد غلب عليها الآن الطابع الآلى.

***

وللعقادة البلدية ورش محدودة جدًا تكاد تحمل ملامح المصانع، بعد أن غلبت الميكنة على معظم مراحل التنفيذ، ويتعامل مع هذه الورش تجار الجملة المسئولون عن مناطق معينة، والذين يتعامل معهم تجار التجزئة، وكذلك الترزية البلدى وتجار الجملة يتعاملون مع ورش بعينها ويعكسون لهم متطلبات الترزية، وبالتالى تغذى الورشة أكثر من منطقة وتعمل على تلبية أذواق أهالى هذه المناطق وطبيعتهم.

وهناك أيضًا محال متخصصة لبيع منتجاتها (تجار التجزئة) تعرف بدكاكين العقادة وهى متفرقة فى منطقة الأزهر، ويتركز معظمها فى نهاية شارع الموسكى ناحية الحسين.



أنواع منتجات العقادة البلدية

أ ـ الخيط:

وهو خيط من الحرير الطبيعى يعرف بالخيط "الخياطى"، ويصنع خصيصًا لحياكة العباءة، وهو يصنع من الحرير الطبيعى لنعومته ومتانته، وهو لا يمر سوى بمراحل التشليل والتجميع والبرم والصباغة.



مجموعة من شلل الخيط الخياطى

ب ـ القيطان:

وهو من أهم منتجات العقادة البلدية ومنه السميك الذى يستخدم للعباءة، والدقيق الذى يستخدم على الجلباب (الصعيدى والبحرى)، وذلك ليتماشى مع سمك قماش الجلباب والعباءة، ويستخدم القيطان كذلك على الجلباب الحريمى والذى يعرف بالشغل العربى، واسم "قيطان" قد يكون بسبب صناعته قديمًا من القطن إلا أنه منذ زمن بعيد وهو يصنع من الحرير الطبيعى والصناعى، ويبلغ سعر كيلو الحرير الطبيعى قبل التصنيع حوالى ٣٠٠ جنيه ويقدر بحوالى ٤٠٠ جنيه بعد التصنيع الذى يتم على ماكينة تعرف بالدولاب.



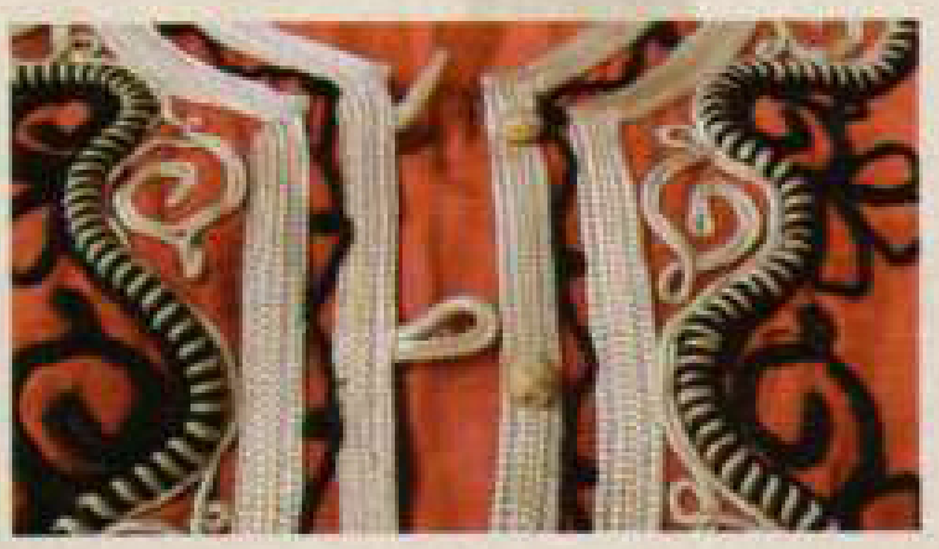
مجموعة من القيطان عند خروجه من دولاب القيطان



شلة من القيطان مصنوعة من
الحرير الطبيعى



شلل القيطان متنوعة الألوان
المعروضة فى محل العقادة







أشكال متنوعة لشغل القيطان على
الجلباب الحريمى

ج ـ الشريط:

وهو شريط من الحرير الطبيعى أو الصناعى وهو يتكون من خيوط رأسية (السدى) وأفقية (اللحمة)، يثبت على العباءات للزينة ولإكسابها المتانة، ويستخدم فى صناعته إما الحرير الطبيعى فى كل من السدى واللحمة وهو أقيم الأنواع، أو السدى من الحرير الطبيعى واللحمة من القطن، أو الحرير الصناعى مع القطن. ويتنوع لون الشريط ما بين اللون الأسود واللون البنى بدرجاته إلى أن يصل إلى اللون الجملى الفاتح والذى يطلق عليه اللون النعمانى، وذلك ليتناسب لون الشريط مع لون العباءة، ويصف الإخباريون سمك الشريط فى العقادة البلدى بأنه يتراوح بين ثلاثة مقاسات، الأول عرض علبة الكبريت وهو أعرضهم، والثانى عرض موسى الحلاقة، والثالث عرض الخنصر وهو أرفعهم وهذا المقاس لم يعد ينتج لأنه لم يعد عليه طلب فلم يكن يستخدمه سوى بعض من أهالى طنطا والشرقية، أما المتوافر الآن هو مقاس علبة "الكبريت" و"الموس".

ويعرف الشريط وكذلك القيطان باسم "المصروف" فمصروف العباءة هو ما يحتاجه الترزى لتنفيذ العباءة من قيطان وشريط "يقول محمدالطويل : يعنى الترزى يقول أنا رايح أجيب مصروف للعباية أو مصروف للجلابية زى إكسسوار بالمعنى الأصح"(٤).



مجموعة من شريط العباءة (عقادة بلدية) بخانات وألوان مختلفة معروض فى أحد محال العقادة بشارع الموسكى بجانب منطقة الحسين

ما زال هناك من يصنع الشريط يدويًا (فى قرية الآيات بمغاغة بالمنيا وفى طهطا بسوهاج)(٥)، إلا أن هذه الصناعة اليدوية أصبحت نادرة: لأن الشريط المصنع آليًا أصبح أكثر تلبية لطلبات السوق من حيث الكفاءة وسرعة التنفيذ. حيث تحتاج صناعة الـ ٦٠ مترًا من الشريط اليدوى حوالى أربعة أيام. فى حين تنتج ماكينة الشريط ١٠ آلاف متر فى حوالى ثلاثة أيام وبكفاءة عالية.

د ـ الزرار:

والزرار من أنواع العقادة البلدية التى فى سبيلها للاندثار، وهو يستخدم للصديرى البلدى وفى حليات الجلباب الحريمى، ويقول أحد الإخباريين: "الزرار يعتبر غير منتج ومتعب للنظر، والشباب الصنايعية يفضلوا يعملوا أى عمل آخر فى العقادة غير الزرايز لأنها أقل ربحًا، والزرايز نوعين زرايز حمص وزرايز عادة، الحمص هى الزرايز الدقيقة جدًا وهى التى يستخدمها أهالى أبو كبير والشرقية، أما الزرايز الكبيرة يستخدمها أهالى بحرى"(٦).

وعادة ما كانت صناعة الزرار من أعمال النساء وكن يقمن على تنفيذها فى منازلهن. والزرار يصنع من قيطان بطول معين ويصنع بعقدة مميزة تعرف بالخمسة وخمسين غرزة.

خامات العقادة البلدية

الخامة الأساسية المستخدمة فى العقادة البلدية هى خيوط من الحرير الطبيعى والحرير الصناعى والقطن.

يحصل العقادون على الخام فى هيئة "شلل" أو "كونات" من الخيط بالغ الدقة ـ سواء الحرير الطبيعى أو الصناعى ـ وفى هذه الحال يقتصر لون الخـــام على اللون الأبيض، ليمر بعد ذلك فى مراحل الصباغة ثم التصنيع (التجميع فالبرم فالغزل).

وكانت شركة مصر للحرير الصناعى هى المصدر الذى يتم الحصول من خلاله على الحرير الصناعى، غير أن الأمر قد تغير الآن بعد أن أغلقت الشركة كما يشير الإخباريون ولم يعد أمامهم إلا استيراد تلك الخامات من الهند والصين.

ويشير أحد الإخباريين إلى أنه يمكن الآن الحصول على خام الحرير الصناعى من بلاده من خام ملون فى الأساس، وبالتالى تكون ألوانه ثابتة، وهو معروف باسم "ضد الكلور" أى أن ألوانه ثابتة ومقاومة للمنظفات الحديثة وحتى الكلور لا يمكن أن يؤثر فى لونه، وذلك يرفع من كفاءة المنتج كما أنه فى نفس الوقت قد اختصر مراحل عدة، الأمر الذى أدى إلى تقليص عدد العاملين والماكينات اللازمة لإتمام المهمة وذلك بعد أن يتم استيرادها فى صورة نصف مصنعة.





شلة من الحرير الصناعى الخام (المحلول) أى غير المبروم تم استيرادها على هيئة كونات وتم تحويلها إلى شلل كما هو واضح فى الصورتين تمهيدًا للمراحل التالية



خيط القطن الخام بعد تشليله (تحويله إلى شلة استعدادًا للصباغة) بعد أن كان قادمًا على هيئة كونات وهذا القطن هو قطن جيزة ٩٦، يستخدم فى حشو شريط العباءة الحريرى لإكسابه المتانة



كونات من الحرير الطبيعى خام بعد تجميعه وقبل تشليله (أى تحويله إلى شلل)

مراحل التصنيع التقليدية

تبدأ المراحل التقليدية التى يمـر بها الخيط الأبيض غير المصـــبوغ بتحويل شلل الخيط الخام إلى بكر للتعامل معها على ماكينات التجميـــع والبرم، ثم يعاد تحويلها فى النهاية إلى شلل قبل الصباغة ثم يعاد تحويلها إلى بكر مرة أخرى بعد الصباغة لتدخل على دولاب القيطان وماكينة الشريط أو تستخدم كخيط خياطى.

أ ـ التجميع:

وهى المرحلة التى يجمع فيها العدد المطلوب من الخيوط الدقيقة للتحكم فى سمك الخيط المطلوب ويطلق عليها مرحلة التطبيق، ونموذج لتلك الماكينة.



توضح ماكينة تجميع الخيط من أكثر من بكرة وإلى بكرة واحدة

ب ـ البرم:

وهى المرحلة التى تبرم فيها الخيوط التى سبق تجميعها للحصول على خيط متماسك والتى تعاد لشلل مرة أخرى، وهناك ماكينات للبرم السميك وأخرى للبرم الدقيق.



ماكينة برم مخصصة للخيط شديد الدقة تستخدم للحرير الطبيعى

ج ـ التشليل:

والتشليل هو تحويل البكر أو الكونات إلى شلل وذلك عن طريق ماكينات مخصصة لذلك، والهدف من تحويل البكر إلى شلل هو تجهيزه للصباغة.







بكر خيط الحرير الصناعى الخام وهو يتحول فى أولى مراحل تصنيعه إلى شلل

د ـ الصباغة:

والتى تتم فى أحواض مخصصة لذلك فى مصابغ خارج الورشة، وتُعد معظم عمليات نقل الفتل من الكونات إلى الشلل والعكس تمهيداً لعملية الصباغة حيث لا يمكن صباغته وهو ملفوف، وتُعد ألوان الصبغات محدودة من واقع الطلب المحدد لها، وهى الألوان التى تتناسب مع ألوان الجلباب البلدى. وعملية الصباغة من المشاكل التى تواجه أصحاب الورش: حيث إن جودة الصباغة أو رداءتها تؤثر بالقطع فى تسويق منتجهم، ويشكو أصحاب الورش من الصبغات المحلية والتى تفقد لونها مع كثرة الغسيل، وبالتالى يضطر صاحب الورشة للجوء إلى الخام المستورد المصبوغ والذى يفرض عليه اللون والكم، ويتكلف صباغة الكيلو من الخام من ١.٥ إلى ٢ جنيه وقد يصل إلى ٥ جنيهات، أما الصبغات الجيدة فإنها قد تتراوح ما بين ٢٠ و٢٥ جنيهًا بما لا يتناسب مع سعر المنتج النهائى للمصنع.

هـ ـ تجهيز الخيط للمكن:

وهى المرحلة التى يعاد فيها الخيط بعد الصباغة إلى بكر وكونات قابلة للتثبيت بماكينة الشريط وملء المواسير التى تثبت على دولاب القيطان، حيث تملأ هذه المواسير كل على حدة على موتور خارجى.



الموتور الذى ينقل بواسطته الحرفى الخيط من الكونة إلى "الماسورة" وهى الجزء الذى يثبت عليه الخيط فى دولاب القيطان



الماكينة التى تحول شلة الخيط بعد الصباغة إلى كونات لتثبيتها على ماكينة الشريط وتعرف هذه الماكينة باسم "اللازونة"

و ـ المرحلة النهائية:

هى المرحلة التى يخرج منها المنتج فى صورته النهائية على شكل قيطان أو شريط عن طريق إدخاله إلى دولاب القيطان أو إلى ماكينة الشريط.



دواليب القيطان التى يخرج منها فى صورته النهائية، وكل ماكينة مستقلة عن الأخرى

١ ـ دولاب القيطان: يتكون من عشرين مكوكًا مقسمة إلى قسمين كل منهما يعرف بالعين، فى كل عين عشرة مواكيك يركب فى كل منها جزء يعرف بالماسورة التى تملأ بالخيط ، ويخرج القيطان من هذه الماكينة فى صورته النهائية، وكل الدواليب فى المصنع تدار بالكهرباء ويديرها موتور واحد .



دولاب القيطان المتكون من عينين فى كل منهما عشر مواسير ـ كل واحدة قابلة للفك والتركيب لتملأ بالخيط ـ وتعمل المواكيك بلفها حول بعضها لتنتج فرعين من القيطان

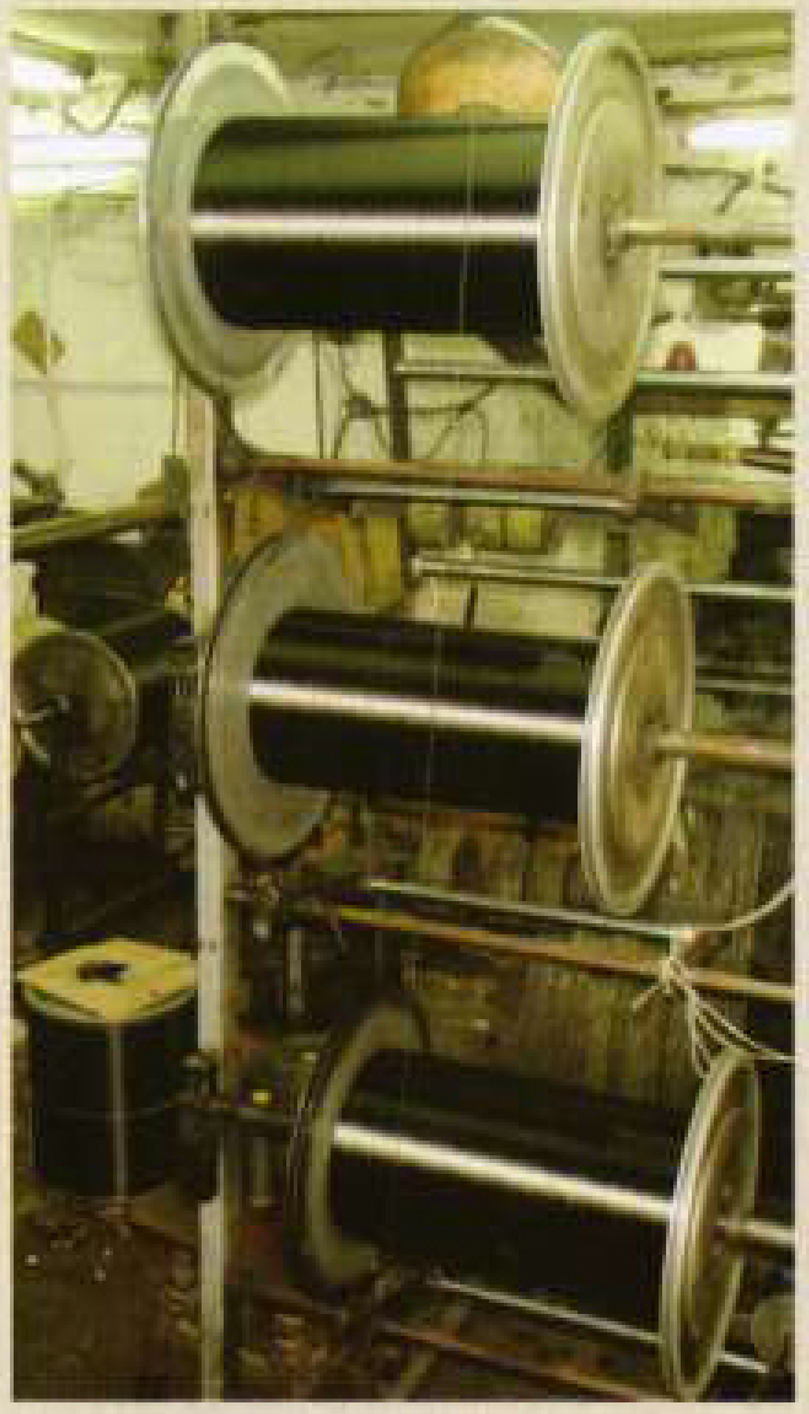
وقد كانت دواليب القيطان قديمًا تثبت على مناضد لها تروس توصل بكرونة يديرها ثور، وقد كان يدمك القيطان عن طريق رفعه إلى أعلى على بكر ثم تثبيت حجر فى طرفه كلما هبط رفعه الصبى.

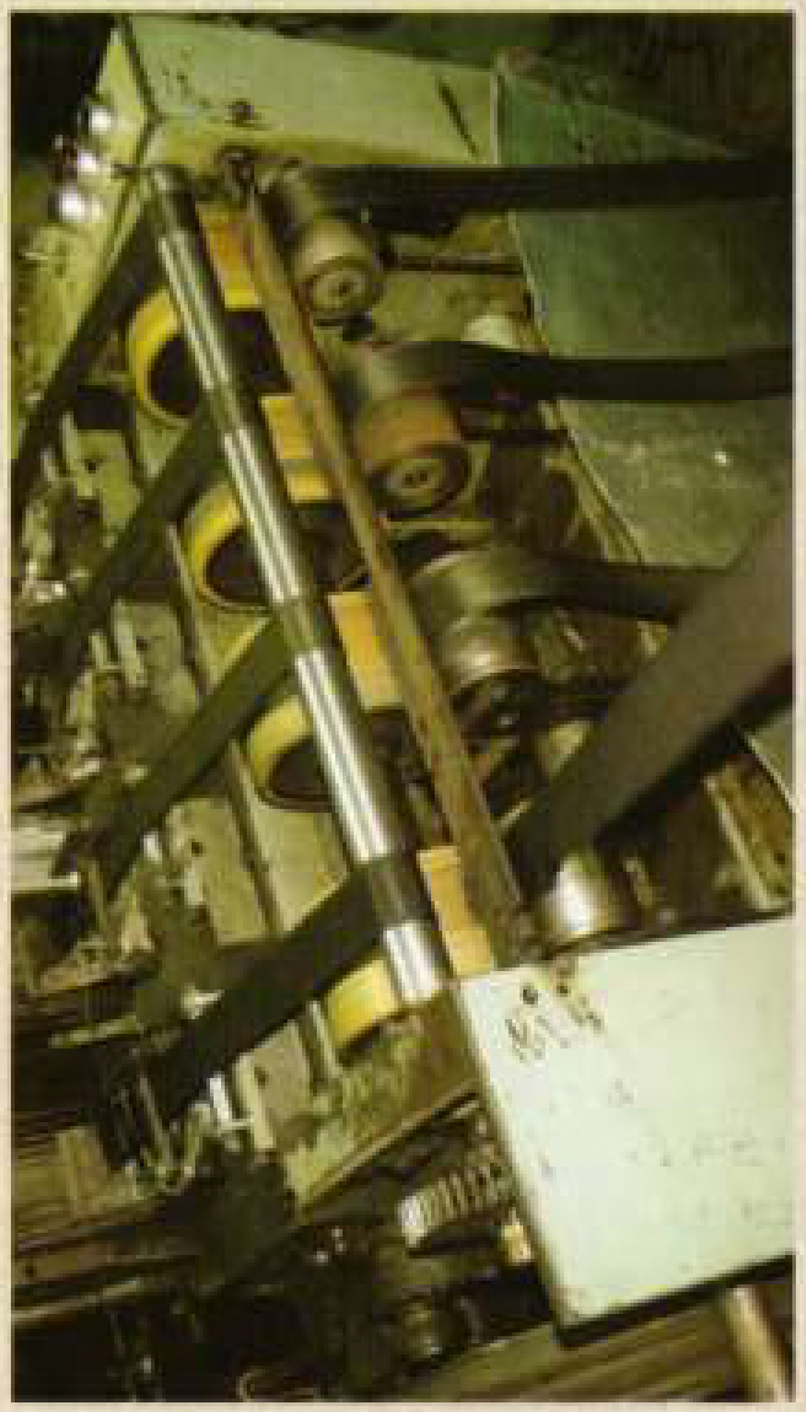
بعد ذلك يحرق القيطان الناتج على وابور سبرتو للتخلص من أية وبرة وللحصول على ملمس ناعم، ثم يقوم متخصص بعملية تعرف بال "ممش" وذلك للوقوف على العيوب ـ والتى يطلق عليها النمش ـ لإصلاحها ثم يقوم حرفى متخصص بتقسيم القيطان إلى أثواب كل ثوب حوالى ١٤ مترًا .

٢ ـ ماكينة الشريط: مثل ماكينات النسيج عامة، وتتكون من مكونات النول الأساسية، المطوة والدرأ والنير، والماكينة الواحدة تقوم على تصنيع أربعة شرائط فى آن واحد ، ونرى فى أربع مطاوى تحمل كل واحدة من الحرير ما وزنه حوالى ٥٠ كيلو جرامًا، و"المطوة" .. هى الجزء الذى يحمل خيوط السدى ويحتفظ بها مشدودة لتمر بعد ذلك من (الحساسات) والتى من شأنها تنظيم حركة السدى وتوقيف الماكينة فى حالة وجود أية أخطاء أو قطع أو عقد . وخيوط السدى هنا من الحرير الطبيعى واللحمة من القطن والتى أشرنا من قبل لطرق تجهيزها لتصل إلى شكل الكونات المثبت فى الماكينة، وتنتج عشرة آلاف متر من الشريط فى حوالى ثلاثة أيام ويمكن التحكم فى ثقل الشريط وعرضه، فالثقل هو كثافة الخيوط فى المليمتر المربع والتى يمكن التحكم فيها من خلال التحكم فى عدد حدفات اللحمة، كما يمكن التحكم فى العرض من خلال التحكم فى عدد خيوط السدى.











***

الشريط: يباع بالوصلة، الوصلة حوالى ٦٠ مترًا (أى حوالى ١٠٠ ذراع) تلف على هيئة أسطوانة يتراوح سعرها بين ٢٠ و٥٠ جنيهًا، وذلك حسب نوعية الشريط وعرضه.

القيطان: يُباع بالوزن حيث يباع الكيلو بسعر بين ٣٠ و٤٠ جنيهًا.

إلا أن هناك بعض القرى فى الوجه القبلى يباع فيها القيطان بالتوب وليس بالوزن.

القيطان أوالشريط الحرير الطبيعى: يباع بالوزن حيث يباع الكيلو بحوالى ٣٠٠ جنيه.

ويتم شراؤه خام قبل التصنيع بحوالى ٢٠٠ جنيه.

وتحتاج العباءة إلى حوالى ثلاثة أثواب من القيطان وهو ما يعادل حوالى ١٠٠ أو ١٢٠ جرامًا وزنًا وتصل التكلفة الإجمالية للعباءة من قماش وقيطان وشريط إلى ١٥٠٠ جنيه تقريبًا.

***

تتأثر حرفة العقادة البلدية بموسمين أساسيين هما: موسم الشتاء ودخول البرد، حيث يسارع المواطنون فى تفصيل ما لديهم من أقمشة (جلباب أو عباءة) فيحتاج الترزية فى هذا الموسم إلى كم أكبر من القيطان والشريط والخيط. والموسم الثانى هو عودة الحجاج من الأراضى الحجازية، حيث يعودون بالهدايا من قطع القماش لأهاليهم فيزداد التفصيل فى ذلك الموسم أيضًا، ويُضاف إلى ذلك موسم الصيف حيث إجازات المعارين إلى الدول النفطية الذين يحضرون معهم هدايا على هيئة أقمشة يمكن تحويلها إلى جلابيب بلدية، وهذه المواسم مواسم ضغط تحتاج فيها ورش العمل إلى مضاعفة إنتاجها لتلبية الطلب على منتجاتهم.

***

تفتقد حرفة العقادة البلدية يومًا بعد يوم وعامًا بعد عام عددًا من محترفيها، كما يلاحظ بالدراسة الميدانية عدم إقبال الصبية على احتراف هذه المهنة وتلقى قواعدها وأصولها من آبائهم؛ نظرًا لتوجههم نحو التعليم والتوظف بالوظائف الحكومية وغير الحكومية. نضيف إلى ذلك ضآلة المقابل المادى الذى يحصل عليه الحرفى نظير احترافه لمهنته، فضلاً عن الاعتماد على الميكنة والتى تسهم كذلك فى تقلص عدد الحرفيين المحترفين فى مهنة العقادة البلدية. كما يلاحظ من خلال الواقع الميدانى أن أعمار المشتغلين بالمهنة تتراوح بين الثلاثين والخمسين عامًا، دونما وجود للصبية

وصغار السن، الأمر الذى ينبئ بمشكلة سوف تصادف هذه المهنة فى القريب العاجل إن لم يتم تداركها من خلال آلية يتم فيها تدريب الصبية وتلقينهم المعارف الفنية المرتبطة بقواعد الحرفة. ويتراوح عدد العمال فى كل ورشة ما بين ثمانية وعشرة عمال بعد أن كان لايقل بأى حال عن عشرين حرفيًا فى كل ورشة. ومتوسط راتب الحرفى فى العقادة البلدية ثلاثون جنيهًا عن اليوم الواحد تزداد بازدياد خبرة العامل فى مجاله.

***

خلاصة القول إن حرفة العقادة البلدية تعانى من مشكلات قد تؤثر تأثيرًا مباشرًا فى تقلص وجودها، بل اندثار وجودها فى المجتمع المصرى على الرغم من الدور الذى يمكن أن تلعبه فى خلق آفاق عمل جديدة وفتح نوافذ للتصدير خارج البلاد من خلال إيجاد صيغ وأشكال جديدة لها تدعم وجودها بين المصريين وانتشار الطلب على منتجاتها عند أمم أخرى. وفيما يلى تلخيص للمشاكل التى تصادف الحرفة، لعل التنبه لها قد يدعو إلى تجاوزها مما قد يؤثر بالإيجاب فى انتعاش الحرفة ودعم وجودها واستمرارها.

* قلة الحرفيين نظرًا لعدم وجود صبيان فى هذه المهنة وبالتالى توقفت عجلة التطور الطبيعية من صبى إلى صنايعى متمرن إلى أسطى وهكذا؛ وذلك لعدم توريث الحرفة من الآباء إلى الأبناء إلا فى حالة امتلاك ورشة أو مصنع، وبالتالى لايوجد مجال لفتح ورش جديدة.

* استيراد الخام فى صورة شبه مصنعة مما أدى إلى الاستغناء عن حوالى ٥٠٪ من مراحل التصنيع وبالتالى توقف الكثير من ماكينات التصنيع.

* أدى أيضًا استيراد الخام المصبوغ إلى فرض ألوان معينة على الورشة وعدم توفر الألوان التى تحتاجها سوق التوزيع.

* عدم وجود مصابغ متخصصة لهذا النوع من الخيوط، بالإضافة إلى عدم توافر الصبغات المحلية الجيدة والتى تؤثر بالسلب فى المنتج عند تعرضه للمنظفات العصرية والكلور الذى يعمل على إزاحة الصبغة عن الشريط أو القيطان حال تعرضه لمرات من الغسيل اليدوى والآلى، فضلاً عن أن القائمين على مرحلة الصباغة من غير المتخصصين والذى يلخص أحد الإخباريين هذه المشكلة فى قوله التالى: "معظم المصابغ اللى بنتعامل معاها الصنايعية اللى فيها من الأميين وبيشتغلوا بالفطرة، والمصابغ الكبيرة اللى فيها مهندسين متخصصين متخصصة فى القماش وما بتتعاملش مع فتل العقادة غير بعض أنواع غالية جداً".

ويأمل أصحاب ورش العقادة البلدية فى توفر خام محلى، كما كان الحال فيما قبل، إذ إن إغلاق شركة مصر للحرير الصناعى والتى كانت تلبى متطلباتهم أثر بالسلب فى توفر الخام المحلى، وأصبح اللجوء إلى الخام المستورد أمرًا حتميًا ولازمًا، كذلك الأمر بالنسبة إلى الحرير الطبيعى الذى لم تعد قرية (جروان) بمحافظة المنوفية تقوم على إنتاجه ولم يعد هناك بد من استيراد جميع الخامات من الخارج، وهو ما يمثل مشكلة كبرى لأصحاب الورش يلخصها أحدهم فيقول: "المستورد بيتحكم فينا من حيث السعر



أحلام أبو زيد رزق

الخِيَامِيَّة.. فنّ المهارَة وَالصَّبر...

تختص الحرف الشعبية المصرية بمجموعة ميزات تتعلق بالحرفة والحرفى فى آن، منها أن الحرفة تحتاج إلى تقنيات خاصة فى تصنيع أدواتها، حيث نلاحظ أن معظم الحرفيين المهرة هم من يقومون بتصنيع أدوات حرفتهم وإعداد بعض الخامات الخاصة بها بأنفسهم، فى حين يعتمد غيرهم على حرفى آخر لهذا العمل. كذلك تعتمد معظم الحرف لغة خاصة قد تنفرد بها وحدها أو تشترك مع غيرها فى بعض المصطلحات، وهذه اللغة لا ترتبط فقط بحديث الحرفيين مع بعضهم البعض حتى لا يفهم المتردد عليهم (الزبون مثلاً) ما يتحدثون عنه، ولكن تتخطى تلك اللغة ذلك الحوار إلى مصطلحات تتعلق بمراحل العمل والأدوات المستخدمة وطريقة الصنع والخامات ومواعيد العمل وأسعار المنتجات... إلخ. مما يشكل فى النهاية قاموسًا خاصًا بكل حرفة. وكل ذلك يعكس فى مضمونه العادات والتقاليد المرتبطة بالحرفة والحرفيين، كما يعكس أيديولوجية الحرفيين فى منظومة لا تنفصل عن المجتمع والبيئة المحيطة بهم. وسنعرض هنا لواحدة من حرفنا الشعبية العريقة التى نتأمل فيها كل هذه الملامح، وهى حرفة الخيامية.

الخيامية فى رواية المقريزى

تشير المصادر التاريخية إلى أن حرفة الخيامية من أقدم الحرف التى ظهرت داخل شارع المعز لدين الله، ولا تزال مستمرة حتى الآن. ولم تستقر بموقع واحد داخل هذا الشارع. وقد جاء ذكر المقريزى لهذا الشارع فى الخطط التوفيقية بقوله: إن هذا الشارع "يعرف أوله بقصبة رضوان ذات الحوانيت الكثيرة من الجانبين المختصة بعمل المداسات وبيعها، ووسطه يعرف بالخيامية، وآخره يعرف بالمغربلين" كان يُعرف فى الأزمان القديمة بخط الموازين.. هذا الشارع عامر إلى الآن وبأوله عدة دكاكين من الجانبين يصنع بها المراكيب والنعال ونحوها، ثم يلى ذلك وكالة كبيرة وقف رضوان بك معدة لبيع أصناف الجلود، ثم عدة دكاكين يصنع بها الخيام ثم يليها دكاكين جزارين وعطارين".

هذا الوصف المفصل الذى أورده المقريزى يشير إلى البعد التاريخى للحرفة التى ازدهرت فى قلب القاهرة التاريخية.

الخيمى وفنونه

فن الخيامية من الفنون المصرية الأصيلة التى تميز بها الحرفى المصرى، وهو من الفنون التى ازدهرت فى العصر الإسلامى، حيث حرص العرب على التفنن فى زخرفة الخيمة العربية التى تعد أحد عناصر ثقافتهم، وذلك من خلال إبداع الكثير من الرسومات والوحدات الزخرفية الملونة، بالإضافة إلى صناعة قصاصات من الأقمشة المختلفة الألوان التى تستخدم فى عمل الخيام والسرادقات، أما الحرفى الذى يشتغل فى حرفة الخيامية فيعرف باسم "الخيمى" أو "الخيّام".

وقد بدأت حرفة الخيامية مقتصرةً على تصنيع الخيام والسرادقات البيضاء فقط. ثم بدأ الحرفيون فى تطوير حرفتهم، فأدخلوا عليها عمليات التطريز والتطعيم بالأقمشة الملونة ليُكونوا - بتنوع وتداخل قطع الأقمشة - رسومات ولوحات فنية من المنسوجات. كما قاموا بعمل أشكال وأحجام مختلفة من المتكئات والمفارش والمعلقات.

طائفة الخيامية

تعد طائفة الخيامية إحدى طوائف صناع المنسوجات، مثلها مثل طائفة النساجين أو الحلاجين أو الخياطين أو الصباغين.. إلخ، الذين كان لكل منهم علاقة بصناعة المنسوجات؛ حيث كان لكل طائفة نقابة مدون بها أسماء الحرفيين العاملين بها وأعدادهم، وكانت السوق التى تضم تلك الطوائف هى سوق البرازين المكتظة بتجار الأقمشة ومن يتصل بهم من أصحاب الحرف، وتقع فى المنطقة المعروفة الآن باسم "تحت الربع" التى تحتفى بعدد من الورش الحرفية، تأتى الخيامية فى مقدمتها. وتشير بعض المصادر إلى أن الحرفى الخيام كان يتم اعتماده بالحرفة من خلال اجتماع الخيامية وشيخهم لرؤية أعماله وفحصها، فإذا كانت على المستوى المطلوب يقيم الحرفى مأدبة اعتماد لجميع الخيامية للاحتفال بانضمامه للمهنة، أما الآن فدخول المهنة يرتبط بالتدرج من الصبى حتى الأسطى من خلال رحلة تعلم تقصر وتطول حسب مهارة الأسطى وصدق نيته فى تعليم جيل آخر، أو توريث المهنة - إذا كان الصبى ابن، أو أحد أقارب، الأسطى - وحسب ذكاء الصبى وقوة تركيزه وحبه للحرفة.

الخيامية وكسوة الكعبة

لقد ارتبطت حرفة الخيامية قديمًا بكسوة الكعبة المزينة بخيوط الذهب والفضة، والتى كانت تقوم مصر بتصنيعها حتى فترة ستينيات القرن الماضى وإرسالها للحجاز فى موكب مهيب يعرف باسم المحمل. وقد نالت مصر شرف إعداد كسوة الكعبة على أيدى الحرفيين المصريين المهرة الذين تفننوا فى هذا العمل، فمع بداية الدولة الفاطمية اهتم الحكام الفاطميون بإرسال كسوة الكعبة كل عام من مصر، وكانت الكسوة بيضاء اللون. وقد صاحبت الكسوة احتفالية المحمل الشهيرة التى كانت من أبرز الاحتفاليات الشعبية والدينية فى مصر. واستمرت مصر فى إرسال الكسوة حتى عقد الستينيات من القرن العشرين. حيث تأسست دار لصناعة كسوة الكعبة بحى "الخرنفش" فى القاهرة عام ١٢٣٣هـ، وهو حى عريق يقع عند التقاء شارع بين السورين وميدان باب الشعرية.



وما زالت هذه الدار قائمة حتى الآن وتحتفظ بآخر كسوة صنعت للكعبة المشرفة داخلها، واستمر العمل فى دار الخرنفش حتى عام ١٣٨١هـ، إذ توقفت مصر عن إرسال كسوة الكعبة عندما نالت المملكة العربية السعودية شرف صناعتها.

أدوات حرفة الخيامية

يستخدم الخيمى مجموعة من المواد والأدوات التى تمثل عدته الرئيسية، ومعظمها عناصر بسيطة يستخدمها الحرفى فى التشكيل، وهى:

الكُستُبان: يُصنع من النحاس الأبيض فى شكل أسطوانى، ويطلق عليه اسم "الشغَّال"، يضعه الحرفى فى مقدمة الإصبع الوسطى أثناء العمل ليحتمى به من وخز الإبرة أثناء التطريز والزخرفة بالقماش.

أمواس: أداة صلبة طولها حوالى ١٥ سم محفوفة من أحد طرفيها ومسناة، وتستخدم لبرد الأقلام المستخدمة فى الرسم.

متر القياس: يُستخدم لقياس القماش.

أقلام: وهى نوعان، الأقلام البيضاء: التى تستخدم فى الرسم أو (التعليم) على الأقمشة الداكنة، والأقلام الرصاص: وتستخدم للرسم على الأقمشة الفاتحة.

الخيوط الملونة: خيوط قطنية ذات ألوان متعددة يستخدمها الحرفى فى أغراض عدة كالسراجة أو اللفق أو التثبيت.

المقصات: وهى ذات مقاسات متعددة تختلف بطول السلاح، ولكل منها طريقة فى الضبط والاستخدام، وتستخدم فى قص أنواع القماش.

الإبرة: إبرة معدنية ذات سن مدببة تُشترى جاهزة ويطلق عليها إبرة خيامية مشقوقة (أو نمرة ٦)، وتستخدم فى حياكة الأقمشة.

ترابة الفحم: قطعة من القماش يوضع بها مقدار من بودرة الفحم الأسود ومثقوبة من أسفل وتمسك من أعلى لنثر بودرة الفحم على النموذج المراد الرسم عليه من الأقمشة الزاهية.

بودرة التلك: ترابة بيضاء مصممة مثل ترابة الفحم، توضع أيضًا فى قطعة قماش مثقوبة من أسفل، وتمسك من أعلى لنثر البودرة على الأقمشة الداكنة.

عينات الأقمشة: نماذج من الأقمشة بمقاسات وألوان مختلفة يستخدمها الحرفى للعرض على الزبائن أو عند شراء القطع الكبيرة منها لاختيار اللون أو النموذج المناسب.

المونة: تمثل المونة مجموعة الخامات المستخدمة فى تنفيذ الزخارف والرسومات المختلفة.

الأورنيك أو الإسطمبة: الورق المقوى الذى يرسم عليه الزخرف والذى يتخذ أشكالاً وأحجامًا متعددة حسب الطلب.

مصطلحات الحرفة

تشتمل حرفة الخيامية على قاموس لغوى يحوى عددًا من المصطلحات والتعابير المستخدمة، التى ترتبط عادة بالعمليات والمراحل الخاصة بالعمل من ناحية، أو بالأدوات المستخدمة فى الحرفة من ناحية أخرى، ومن هذه المصطلحات:

التثريب: عملية مرور تراب الفحم أو الطباشير أو بودرة التلك على الثقوب المعدة لطبع الرسم على القماش.

التوزلك: حاجز من القماش المزخرف يوضع فى مدخل الصوان.

كوز جلد: قطعة من الجلد تثبت أعلى التوزلك ليوضع فيها طرف الرمح العلوى، بينما يرتكز طرفه السفلى على الأرض.

الرمح: عصى من الزان تثبت فى قماش التوزلك.

الترك: قطعة القماش التى يتكون منها السرادق أو الصوان، ويحوى عدداً من التروك، وهى الأكثر تداولاً وطلبًا لاستخدامها فى أغراض عدة.

الرنك: يطلق على الزخرف الذى يتوسط خيمة الفراشة.

البدن: يطلق على قماش القلع البلدى الذى يكون أرضية تروك الخيمة.

تشحيط الترك: عملية تركيب الخيمة على حروف الخشب.

قماش موروب: قماش مقصوص بطريقة مائلة.

نوار: شريط من القطن السميك.

بؤجة بسيف: قطعة قماش على شكل مستطيل ومثلث.

كسوة: تطلق على كسوة الكعبة وعلى كساوى الأضرحة الخاصة بالمشايخ.

مفاريج: قطع قماش تملأ الفروق التى تنشأ من تداخل (مفاريق) الأشكال.

مفروكة: قطعة قماش على شكل جعبة توضع بالوسط.

عراو: تطلق على قطع صغيرة من الجلد بها ثقوب فى الوسط.

صنايعى سخى: تعبير يطلق على الصنايعى السريع فى العمل.

شغل على ضيق: يطلق على الزخارف الدقيقة ذات الغرزة الصغيرة أو الضيقة.

شُغل على واسع: يُطلق على الزخارف ذات المساحات الكبيرة والغرزة الواسعة.

المقاسات ومدة التنفيذ

يختلف العمل فى قطعة الخيامية تبعًا للحجم المطلوب، فقد يستغرق العمل فى صناعة قطعة القماش الواحدة من يوم ونصف إلى عدة أشهر، ويتوقف ذلك على مساحة القطعة وشكل الرسومات التى تصمم عليها، فهناك رسومات سهلة فى الإعداد، وتُنفذ على قطع قماش صغيرة، مثل الرسومات الفرعونية، وهناك رسومات تحتاج لقطع قماش كبيرة ودقة ومهارة عالية مثل الرسومات الإسلامية. كما تختلف أسعار المشغولات حسب نوع التصميم والوقت الذى يستغرقه العمل بها. فالقطعة مقاس ٤٥ × ٤٥ سم تستغرق يومًا ونصف يوم فى عملها، فى حين تستغرق القطعة مقاس ٩٠ × ٩٠سم من عشرة إلى خمسة عشر يومًا، أما القطعة مقاس ٢٢٥ × ٢٢٥سم فتستغرق شهرًا كاملاً. وتتفاوت أسعار قطعة الخيامية تبعًا لحجمها والزخارف المرتبطة بها، فقد تبدأ القطعة البسيطة بثلاثين جنيهًا، وقد تصل إلى آلاف الجنيهات للمشغولات الكبيرة أو ذات الزخارف المعقدة.



مراحل عمل الخيامية

تمر عملية صنع قطعة الخيامية بالطريقة اليدوية الأكثر دقة ومهارة والأغلى ثمنًا بأربع مراحل على النحو التالى:

أولاً: تصميم النموذج: فى هذه المرحلة يبدأ الحرفى برسم الزخارف التقليدية على الورق، ويقوم بعد ذلك بالتخريم بالإبرة على الشكل الذى صممه. وقد يقسم تصميمه

لرسومات من ٦ إلى ٨ أجزاء مكررة، ثم يقوم بطىّ فرخ جلاد بنى أو شفاف بحيث يتخذ شكل مثلث بنفس عدد الأجزاء، ثم يزيل بالمقص بعض أجزاء هذه المثلثات، بحيث يحصل على رسم نجمى متكامل عندما يعيد فتح الورقة.

ثانيًا: مرحلة التثريب: وهى المرحلة التى يقوم فيها الحرفى بتمرير تراب الفحم أو بودرة التلك أو الطباشير على الثقوب لطبع الرسم على القماش. ويستخدم الحرفى بودرة التلك البيضاء للطباعة على الأقمشة ذات الألوان الداكنة، وبودرة الفحم للطباعة على الأقمشة ذات الألوان الزاهية - ويرجع اختيار ألوان الأقمشة لذوق الحرفى فى الاختيار - ثم يضع الورقة المثقوبة على قطعة القماش ويرشها بالبودرة، فتظهر له بعد إزالة الورقة النقط الصغيرة التى يصلها بالقلم (الأبيض أو الرصاص) لتوضح الرسمة على الأقمشة. وتلك الأقمشة تكون من النوع الخفيف عادة، إذ يتم تسريجها على القماش التيل الثقيل الذى يحتمل الحياكة.

ثالثًا: مرحلة التنفيذ: يقوم فيها الحرفى بقص كل شكل من الأشكال المرسومة بزيادة واحد سنتيمتر من جميع الجوانب، ثم يقوم بتثبيتها على الخطوط التى سبق رسمها باستخدام غرزة الكفافة، ثم يقوم بتطريز كل قطعة ملونة فى مكانها بغرز دقيقة لا تلحظها العين بحيث لا تكون ظاهرة فى الخلف - وهى من مظاهر مهارة الحرفى - مع مراعاة استعمال الألوان المتجانسة.

رابعًا: عرض المنتج: يقوم الحرفى بعد ذلك بعرض نماذج من القطع التى قام بتصميمها وإعدادها على واجهة المحال، ويكون العرض بطريقة تختلف من حرفى إلى آخر، حيث تبرز مهارته فى العمل، وذوقه العام الذى يكون له بالغ التأثير على إقبال الزبائن.

أنواع الغُرَز

يستخدم الحرفى أنواعًا من الغرز فى كل مرحلة حسب القطعة التى يشغلها. فهناك غرزة الكفافة وهى غرزة مستخدمة فى تثبيت قماش الزخارف على الشغل، وتُستخدم إبرتان فى الرسومات ذات المنظور لإمكانية إلقاء الظلال على الرسمة. وهناك غرز التفسير وهى الغرز المستخدمة فى تطريز التفاصيل. أما غرزة الشلالة فهى غُرزة تشبه السراجة ولكنها صغيرة.

وهناك أنواع أخرى من الغرز لأغراض مختلفة، مثل غرز الفرع، وغرز اللفق السحرية، وغيرهما.

أشكال التطريز

تتخذ الأشكال المطرزة أنواعًا عدة من الرسومات، تختلف حسب الطلب، فمنها: الرسومات الفرعونية، والزخارف القبطية، والزخارف الإسلامية، والرسومات الشعبية، وتلك الرسومات منها ما هو هندسى وما هو عضوى. ومعظمها ينقله الحرفى، سواء من الكتب أو القطع المتحفية، نقلاً صريحًا لا تغيير فيه، إلا إذا كانت الرسمة عبارة عن وحدة يمكن تشكيلها أو تكرارها. وهناك زخارف دقيقة تُنفذ بغرزة صغيرة يطلق عليها "ترك مخصوص أو لوكس"، وهناك زخارف تنفذ بغرزة كبيرة، يطلق عليها "العادة أو السوقى".

الأشكال الزخرفية

تشمل الحرفة عددًا من الأشكال الزخرفية التى ارتبطت بمسميات خاصة بالحرفة منها:

بَلَحة: قطعة قماش توضع داخل الزخارف الإسلامية.

تربيعة: تطلق على الزخارف ذات الإطار المربع.

خاتمة: الجزء الأوسط من الزخرفة.

رأس الثعبان: أحد جناحى زخرفة الأركان الإسلامية.

زهرة: إحدى وحدات الزخرفة الإسلامية على الخيامية.

قُلة: نموذج من الزخارف العربية يشبه القلة.

كعب: يطلق على الزخارف الإسلامية الموجودة فى زوايا الشكل.

لباس: يطلق على قطعة قماش توضع داخل الزخرفة الإسلامية وهى على شكل سروال.

لقمة: شريط زخرفى على شكل لقمة عيش.

لوتس: شكل زهرة اللوتس.

مُخَمّس: وحدات زخرفية ذات خمسة أضلاع.

النزنجة: شكل مستطيل به محراب من أعلى وأسفل يتوسطها زخارف.

على بلاطة: قماش الخيام الخالى من الزخرفة.

تُرْك مخصوص أو لوكس: زخارف دقيقة تنفذ بغرزة صغيرة.

تُرْك عادة أو سوقى: زخارف تنفذ بغرزة كبيرة.

رسم بلدى أو عربى: يطلق على الزخارف الإسلامية.

رسم طبيعى: يطلق على رسم الزخارف التى تمثل البيئة الشعبية أو الريفية.

النقش: الخطوط المنحنية والزوايا المختلفة.

الأداة: تعبير يطلق على الخطوط المستقيمة.

التقطيعات: المساحات الزخرفية المختلفة.

سَمْبوكسى: تطلق على الأجزاء الصغيرة من الزخارف.

أنواع الخيام

تشمل الخيام التى يصنعها الحرفى عددًا من الأنواع حسب الأغراض المختلفة التى تصنع من أجلها، ويمكننا تصنيفها فى هذا الإطار تبعًا لوظيفة كل منها على النحو التالى:

خيام الفراشة: أى الصوان ويطلق عليه الترك (أى قطعة القماش التى يتكون منها السرادق - الصوان)، كما يطلق على الصوان اسم (شادر) فى الأحياء الشعبية والمدن الصغيرة. ويتكون الصوان من مجموعة تروك يتم تجميعها وتُنفذ بمساحات مختلفة، وتُصنع من قماش القلع البلدى، وتبطن بقماش بَفتة وتنفذ برسومات وزخارف متعددة يُستخدم فيها ألوان مختلفة من القماش، وتنفذ بطريقة الإضافة ومنها ما يُصدر للخارج. وخيام الفراشة هى الأكثر شيوعًا وتستخدم فى إقامة الأفراح والمآتم والموالد الشعبية والمناسبات الدينية كليالى الذكر والحضرات الصوفية. كما تستخدم خيام الفراشة فى عمل توسعة لبعض المحلات، على نحو ما نجده فى محلات الحلوى فى المولد النبوى، أو محلات المأكولات خلال شهر رمضان، وكذا موائد الرحمن.. إلخ.

خيام الكشافة: تبطن بالدمور، وهى مصنوعة من قماش القلع البلدى.

خيام لإقامة الجنود: يستخدمها الجنود فى الصحراء، وهى ذات مواصفات خاصة وألوان محددة لتؤدى الغرض منها.

خيام العزل الصحى: قد تكون ذات قبة مستديرة أو مربعة الشكل ليس بها زخارف، يطلق عليها (على بلاطة) ويستخدمها موظفو الصحة لعزل المرضى وتطعيمهم.

خيام الحجاج: تُقام فى مكة المكرمة ويستخدمها المطوفون لإقامة الحجاج.

كما تتضمن حرفة الخيامية مجموعة مشغولات أخرى منها:

الأعلام وبيارق الطرق الصوفية: حيث نجد أن كل علم مكتوب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة واسم رسول الله وأسماء الخلفاء الأربعة.

كساوى الأضرحة: ويكتب عليها "لا إله إلا الله محمد رسول الله" مع كتابة اسم الضريح.

المعلقات الحائطية: معلقات لآيات قرآنية ورسومات لمناظر البيئة الشعبية أو الريف المصرى أو أشكال فرعونية.

المفارش والستائر والوسائد: يستعمل فيها قطعة واحدة من القماش الملون ويضاف إليها قطع صغيرة من القماش تتخذ أشكالاً زخرفية دقيقة.

الملابس: تنفذ بتصميمات مختلفة سواء بأشكال زخرفية من الزهور أو النباتات أو بأشكال هندسية.

مواسم العمل بالخيامية

ارتبطت حرفة الخيامية - من حيث وقت رواجها - بفصل الشتاء وقدوم شهر رمضان، على حين يقل الطلب عليها صيفًا. ولا تحدد ساعات للعمل اليومى فى هذه الحرفة، حيث يفتح الحرفى الورشة صباحًا سواء أكان لديه عمل أم لا. غير أن المعدل الشائع للعمل، كما يشير الإخباريون، حوالى عشر ساعات يوميًا، تبدأ من الساعة التاسعة صباحًا وحتى السابعة مساءً، ويوم الأحد الإجازة الأسبوعية.

حرفة اليد النظيفة

الخيامية واحدة من الحرف الشعبية المتوارثة أبًا عن جد، لها تقاليدها العريقة، وبخاصة فى طريقة الجلوس أثناء العمل؛ فالقدم اليمنى يجب أن تنثنى مع استخدام اليد اليمنى أثناء عمليات التطريز والنقش والحياكة. أما القدم اليسرى فلا يشترط لها وضع معين. كما أن اليد اليسرى لا يجب أن تتقدم اليد اليمنى فى العمل، ولذلك فإن أصحاب الحرفة يشيرون دائمًا إلى أنها حرفة لا تصلح للشخص "الأشول". وتعد طريقة الجلوس مقياسًا للخيمى الناجح، وتميزه عن الدخلاء فى الحرفة. ويستمر فى هذه الجلسة لأكثر من ١٥ ساعة فى اليوم الواحد دون أن يشعر بأى ألم، ولهذه الجلسة فائدة فى شد عضلات البطن وفرد الظهر.

ويجب أن تكون يد الحرفى نظيفة دائمًا عند العمل لكى يحافظ على قماش الخيامية نظيفًا أيضًا، ولذلك يطلق الحرفيون على الخيامية أنها "حرفة نظيفة ونزيهة". ومعظم ورش حرفة الخيامية يغلب عليها صغر المساحة، إذ تتراوح مساحة الورشة ما بين ثلاثة أمتار وثمانية أمتار مربعة، تتوسطها كتبة بلدى يجلس عليها الخيمى أثناء تأدية عمله.

كما لوحظ أن مستوى الورشة غائر عن مستوى الأرض بالنسبة لجميع الأبنية القديمة التى لم تخضع لأية تجديدات. وتتناثر قطع الأقمشة بشكل غير منتظم حول الخيمى مع ضيق مساحة المحل أو الورشة. كما يعد بابها المصدر الوحيد للإضاءة والتهوية. وقد دخلت النساء مجال الحرفة غير أن معظمهن يعملن بالمنزل.

التغير فى حرفة الخيامية

شهدت حرفة الخيامية الكثير من التغيرات، يأتى فى مقدمتها المنتج الخيمى نفسه، حيث بدأ الحرفى ينتج بعض القطع الجديدة، مثل حقائب السفارى، وشماسى البحر، وأغطية السيارات من قماش الخيام، هذا فضلاً عن حقائب اليد، والصديرى العربى، وأحزمة ومفارش الأسّرة، والكثير من القطع التى تحمل رسومات للزينة والتى لاقت إقبالاً من الجمهور.

كما شهدت الحرفة انتشار الشغل المطبوع بعد أن كان يقتصر شغل الخيامية على مشغولات النسيج المضاف. وتشير المادة الميدانية إلى أن قطعة الخيامية المطبوعة أقل جمالاً وعمرًا من القطعة المشغولة (الترك): إذ إن شغل الإبرة يزيد القطعة بهاء ومتانة.

وقد تغلب الشغل المطبوع كثيرًا على اليدوى، كما دخلت بعض الماكينات الحديثة وماكينات تكبير التصميمات، بعد أن كان التكبير يتم يدويًا ويستغرق وقتًا أطول. أما الألوان المستخدمة فقد شهدت هى الأخرى الكثير من التغيرات، حيث يستخدم الحرفى جميع الألوان فى عمله بعد أن كان يقتصر على ألوان محددة مثل الأحمر والأصفر والأخضر. أما التصميمات والرسومات فلم تقتصر على العناصر والزخارف الإسلامية فقط، فدخلت أشكال وعناصر جديدة كالرسومات الفرعونية وأشكال السمك والطيور وأزهار اللوتس.. إلخ.

المصادر والمراجع:

(١) المادة الميدانية: من منطقة تحت الربع ـ الخيامية ـ شارع المعز لدين الله الفاطمى.

(٢) تقى الدين المقريزى. المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار.. ـ القاهرة: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨ .ـ ٤ مج.

(٣) أحلام أبو زيد، مصطفى جاد. توثيق الحرف والمهن الشعبية: الحرف والمهن بمدينة القاهرة.. ـ ج١.. ـ القاهرة: مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى، ٢٠٠٩.. ـ ١٦٠ص.

(٤) اعتماد علام. الحرف والصناعات التقليدية بين الثبات والتغير.. ـ القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١.

(٥) ثريا محمود عبد الرسول. فن الأبليك «الخيامية»، إشراف تحية كامل حسين.. ـ القاهرة، ١٩٧٢.. ـ ٣١٢ص.. ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، قسم التصميم والأشغال.

(٦) طارق صالح سعيد. الخيامية.. ـ الفنون الشعبية.. ـ ع٢٠ (يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٧).. ـ ص٨٨ ـ ٩٥.

(٧) عصمت عوض. الخيامية بين الأحداث التاريخية والدراسة الميدانية.. ـ المأثورات الشعبية .. ـ س١٢، ع ٤٧(يوليو ١٩٩٧).. ـ ص٧ ـ ٢٤.

سونيا ولى الدين



الزّجّاج التقليدِيّ

كان لظهور مادة الزجاج على وجه البرية وقع مغاير على حياة الإنسان. فالزجاج من المكتشفات التى أخذت بلب الإنسان خلال رحلة حياته على الأرض، نظرًا لغرابة مادته التى اتسمت بالرقة والصلابة فى آن، فاندفع الإنسان يبحث ويطور ويشكل بأنامله قنينات وأوان ثم قناديل ومشكاوات تميزت بالشفافية والبريق وراح يبدع فى زخرفتها ليضفى على حياته نوعًا جماليًا جديدًا، وأصبحت تشاركه حياته اليومية بدءًا من العمارة حتى الأنية التى يشرب منها .



وأصبح الزجاج من أهم المؤشرات الحضارية التى تصنف العصر وتنظم تتابع الأمم والشعوب وتدل على مدى تقدمها الصناعى وارتقائها وإبداعات أفرادها .

وأصبح هناك من احترف صناعة الزجاج ووقف على تقنياتها وأطلق عليه الزّجّاج، وهناك الكثير من الزجاجين الذين تركوا بصمات واضحة فى عالم صناعة الزجاج وارتبطت أسماؤهم بالعصور والحضارات المختلفة خاصة فى العصرين القبطى والإسلامى.

١ ـ التعريف بالحرفة

وتعد حرفة الزجاج من الحرف التقليدية التى تعتمد فى جوهرها على التعامل مع الدرجات العالية من الحرارة وانصهار موادها الطبيعية لتعطى فى النهاية جسمًا صلبًا شفافًا ذا بريق.

والزجاج فى الأصل هو انصهار مادة الرمل السليكى أو رمل الكوارتز الذى يحتوى على كربونات الكالسيوم المضاف إليها ملح النطرون، فضلاً عن المادة اللونية لتصير فى النهاية مادة متجانسة قوامها السيولة يسهل تشكيلها وتطويعها وتكتسب صلابة كلما فقدت حرارتها.

و تحتاج الحرفة إلى أفران ذات خامات خاصة تتحدى بها الحرارة العالية اللازمة للانصهار وبعض الأدوات التى تسهل عمل الزجاج وتعينه على التشكيل، وقبل كل هذا فهى تحتاج إلى عاشق للحرفة ليهون عليه مشاقها ويتحمل قسوتها.

وتحتاج هذه الحرفة إلى التعلم فى الصغر حتى يتدرب الصبى على كل مراحل صناعة الزجاج، ويبدأ الصبى فى الورشة بغسل الزجاج وتصنيفه إلى ألوان، ثم يتعلم كيفية إشعال الفرن [١]، ثم يتعلم الصبى عمل الخرز وتكون على شكل وردات وزهور ملونة تستخدم فى عمل الستائر وتصدر إلى الخارج حيث يستخدمونها فى عمل الأحزمة وحقائب النساء وزينة النعال [٢]، وأول ما يتعلمه الصبى، ويكون قد بلغ الرابعة عشرة، فى صناعة نفخ الزجاج هو عمل كور صغيرة تشبه دمعة العين ولها علاّقة صغيرة وهى زينات شجرة الكريسماس التى تلاقى سوقًا رائجة أيام الكريسماس.

ثم يتعلم الصبى الكوب، ثم الدوارق ذات العنق الرفيع، حيث يقوم بعمل الأوانى الكبيرة بعد اشتداد عوده فى المهنة وعندئذ يصبح من أحد أسطوات الورشة[٣].



٢ ـ التطور التاريخى للحرفة

مرت صناعة الزجاج فى مصر بالكثير من المراحل التى أدت إلى تطورها والوقوف على أسرارها والتقدم فى تقنياتها، حيث كان الصانع فى مصر القديمة يشكل من الطين والرمل جسمًا يطابق الشكل المراد عمله، ويدخِل فى هذه الكتلة المفرغة الطينية قضيبًا من النحاس يقبض عليه بيده، ويبدأ الصانع فى لف القضبان الزجاجية المصهورة اللينة بفعل الحرارة حول الجسم الطينى، ثم يعاود إدخاله إلى النار مرة أخرى لتندمج القضبان الزجاجية وتصير جسمًا واحدًا يغطى الكتلة الداخلية المشكلة من الطين والرمل فيسهل تفتيت الطين وإخراجه من الآنية بعد الانتهاء من صنعها، وذلك بعد أن يضع خليط



الرمل ورماد بعض النباتات فى بوتقة متوسطة الحجم حتى تنصهر هذه المواد بفعل الحرارة وتندمج معًا. وتُرفع قطع من الخليط بواسطة قضيب حتى يتم التأكد من انصهاره، وعندما يتم الانصهار ترفع البوتقة من النار وتترك لتبرد، حينئذ تكسر البوتقة وتُزال الطبقة السطحية من عجينة الزجاج بعد أن تبرد وذلك لكثرة الفقاعات بها، وتُزال أيضًا الطبقة السفلية لاحتوائها على الشوائب والمواد الغريبة التى تتركز فى قاع البوتقة، وبذلك يحصل الصانع على كتلة زجاجية نقية غير كبيرة الحجم أو منتظمة الشكل يجزئها إلى قطع مناسبة للتشكيل. يبدأ الصانع بعد ذلك فى تحويل هذه القطع الزجاجية إلى قضبان رفيعة يقوم بتسخينها وسحبها حتى تتحول إلى قضبان أسطوانية رفيعة تدل على مهارة الصانع وهو بذلك يكون قد جهز المادة الخام التى سيستعملها فى صنع الأوانى.

وبعد أن تطورت صناعة الزجاج كان الصانع يستحدم طريقة أخرى فى عمل الأوانى وذلك عن طريق غمس كتلة من الطين والرمل فى مصهور الزجاج فتكسى بطبقة من الزجاج، ولذا كان يحتاج إلى كمية أكبر من الزجاج المصهور وبوتقة أكبر حجمًا، وفى كلتا الحالتين كانت الحافة والمقبض تضاف فى النهاية إلى الجسم المشكل.



وفى تاريخ تصنيع الزجاج كانت هناك ثلاث طرق لصنع الأوانى الزجاجية،الطريقة الأولى هى طريقة القالب moudling. والثانية طريقة السحب drawing ثم طريقة النفخ blowing التى عرفت فيما بعد. أما طريقة القالب فهى أقدمها على الإطلاق، وكانت تقوم على استخدام كتلة خشبية يشكل حولها إناء من الرمل وتغمر هذه الكتلة الخشبية مع الرمل فى مصهور الزجاج غمرا تاما حتى يعم الزجاج كل أجزائها وترفع من المصهور وتترك لتبرد ثم يفرغ الإناء، ويأخذ الصانع بعد ذلك فى نقل الإناء وكانت تزخرف بإضافة خطوط رفيعة من الزجاج إلى جدار الإناء وتسحب بآلة خشبية تشبه المشط مما يعطى شكلاً زخرفيًا متميزًا وتسمى هذه الطريقة moulded by hand over a core .

أما الطريقة الثانية فكانت تقوم على تحويل الزجاج الذائب إلى خيوط رفيعة وتجمع فى شكل bundles، ثم تصهر حتى تصير كل حزمة إلى قضيب واحد rod ، ثم يقطع القضيب الزجاجى إلى قطع صغيرة يحصل منها الصانع على أقراص مستديرة، وقد تجمع فى كل قرص منها كل الألوان المستخدمة فى الحزمة، وهى صناعة تحتاج إلى

صانع ماهر مهارة فائقة وهذا ما برعت فيه مدينة الإسكندرية فى مصر التى كانت أول من ابتكر هذا النوع من الزجاج، واستمرت صناعته حتى عهد البطالسة وفى العصر الإسلامى ثم شاع استخدامه فى البلاد الإسلامية [٤]. كما ابتكرت الإسكندرية أيضًا فى عصر البطالسة زجاجًا يطلق عليه زجاج الألف زهرة millefiori ، مما يدل على خبرة واسعة فى صناعة الزجاج، ولقد تعلمته البندقية على أيدى صناع مسلمين كما كشفت الحفائر الأثرية الإسلامية فى مدينة سامراء بالعراق عن قطع منه لعلها مصنوعة محليًا أو تم استيرادها من الإسكندرية. ولقد انتشر هذا النوع ولاقى استحسانًا كبيرًا فى الدول الأوروبية فى عصر النهضة.

وهناك الكثير من الرسائل التى صدرت عن هذه الفترة فى وصف حالة الإسكندرية الصناعية فذكر كاتبها أن المدينة غنية ويتمثل رخاؤها فى أن بعضًا من أهلها يعملون فى صناعة الزجاج والبعض الآخر يعمل فى نسيج الكتان ولا يكاد أحد من أهلها متعطل لا تشغله حرفة أو تجارة. كما ورد فى رسائل هذا العصر أن مصانع الإسكندرية تنتج أشكالاً متنوعة من زجاجات العطور، وكان صناع القاهرة والإسكندرية ينتجون أشكالاً بديعة ومبتكرة شبيهة بالأوانى الفخارية، كما أن صناعة الزجاج المحلية توصلت إلى تقليد الأحجار الكريمة، ولقد عثر على نماذج منها فى إيطاليا وفرنسا واليونان وألمانيا. ويرجح أن إنتاج الزجاج الموزايكو الملون كان مقصورًا على الإنتاج المصرى فى هذه الفترة.

الزجاج فى العصر القبطى

ولقد اكتشف الصناع المصريون طريقة النفخ منذ العهد الأول للمسيحية ويذكر استرابو أن أحد الصناع بالإسكندرية أبلغه أن بمصر نوعًا من الرمال يدخل فى صناعة أفخر أنواع الزجاج الملون التى يتعذر على البلاد الأخرى صناعتها دون الاستعانة بالكثير من المركبات وخلط أنواع متعددة من الرمال للحصول على هذا الزجاج، وأن المصريين يتكتمون طرق صناعتها عن الصناع فى البلاد الأخرى مما أتاح لهم التفوق فى صناعة الزجاج لأزمنة طويلة ولم يتسن للصانع الأجنبى أن يصل لمستوى الإنتاج المصرى إلا فى القرن الثالث الميلادى .

العصر الرومانى

أما فى العصر الرومانى الذى تلى عصر البطالسة كانت الإسكندرية قد بلغت شأوًا كبيرًا فى إنتاج الزجاج حتى إن الإمبراطور الرومانى يوليوس قيصر (١٠١ ـ ٤٠٤ ق.م.) أصر على أن تكون المصنوعات الزجاجية من بين ما تقدمه الإسكندرية إلى روما فى جزيتها .

ولقد زار أيضًا القائد الرومانى بمبى مدينة الإسكندرية وأخذ منها عند عودته إلى روما تحفًا شتى مصنوعة من الزجاج السكندرى أثارت دهشة الرومان ودفعت بهم إلى استدعاء عدد من صناع الزجاج من الإسكندرية لكى يؤسسوا هذه الصناعة فى روما، واستقدم الأمير نيرون عددًا من الصناع المصريين وقد شيّدوا له مصنعًا للزجاج فى عاصمة الرومان. ولقد أشار أيضًا الإمبراطور هادريان فى خطاب له إشارة واضحة إلى زجاج الإسكندرية ويقول فى هذا إن كاهنًا مصريًا من الإسكندرية قد أهدى له كؤوسًا زجاجية مختلفة الألوان [٥] .

أما الطريقة الثالثة ـ طريقة النفخ ـ التى أحدثت ثورة فى عالم الزجاج فلم يتم الاهتداء إلى مكتشفها ولكن ما يمكن القطع به هو أن طريقة النفخ نشأت خلال القرنين الثانى والأول قبل الميلاد، وأن مدينة الإسكندرية قد لعبت دورًا متميزًا فى هذه الصناعة.

ومن الإسكندرية خرجت صناعة الزجاج إلى صيدا فى سوريا فى العصر الرومانى ومن ثم انتشرت فى أوروبا . وقد كان زجاج الراين بألمانيا ينافس زجاج مدينة الإسكندرية فى القرن الثانى الميلادى، وفى القرن الثالث زاد انتشار هذه الصناعة فى عدة أماكن بأوروبا بفضل هجرة صناع الشرق، كما وجدت المصنوعات الشرقية سوقًا رائجة فى الغرب وكانت نماذج يحتذى بها الأوروبيون.

ومن الإسكندرية وصيدا خرجت أعظم ابتكارات الزجاج، ومن الأسماء البارزة فى ذلك العصر الصانع السورى إينيون الذى هاجر من صيدا إلى إيطاليا وزاول مهنته بنجاح عظيم، ولقد حملت الكثير من المزهريات اسمه وما زالت يحتفظ بها فى بعض المتاحف العالمية.

وساعد على بقاء هذه المزهريات ارتباطها ببعض المعتقدات، إذ كانت تقدم للموتى على شكل قرابين وكانت تحتوى على بعض القطع من النقود التى تدفع كأجرة السفينة التى ستحمل الميت إلى العالم الآخر، لذا كانت تصنع تلك المزهريات بعناية شديدة فحملت الكثير من النقوش التى تمثل مناظر حياتية مثل مناظر الصيد والسيرك، وكان الصانع إينيون Ennion ينقش اسمه على هذه المزهريات مقترنًا بعبارات يونانية مثل "فلتحرس الآلهة المشترى" ولقد امتد هذا التقليد حتى العصر الإسلامى فنجد كثيرًا من الأوانى قد نقش عليها عبارة "بركة لصاحبه" كما لو كان الزجاج موحيًا بذلك التقليد وهو الدعاء لصاحب الآنية .

وتربعت مصر وسوريا على قمة صناعة الزجاج منذ القرن الثانى عشر الميلادى[٦] وكانت أهم مراكز الإنتاج السورى فى حلب والخليل وصور ودمشق أما بمصر فكانت فى الفسطاط والأشمونين والفيوم والإسكندرية [٧] .وقد تكون الأوانى عاطلة من الزخرفة، أى خالية، وينحصر جمالها على شكل الإناء تاريخًا للعصر الذى نشأ فيه، وقد تكون زخرفتها دالة على حضارة بعينها، ولقد عرفت زخارف الزجاج بعدة طرق متنوعة منها التضليع والحز والتنقيط والزخرفة بين طبقتين والتذهيب.

■ التضليع Ribbed وهو ينتج عن تعاريج تصنع فى القالب الذى يصب فيه مصهور الزجاج فينطبع على الجسم الزجاجى وهو لين بفعل الحرارة.

■ خلايا النحل Honey comb ويكون أيضًا عن طريق القالب.

■ الحز Incision أو الحفر Ingraving أو القطع بآلة حادة Cutting .

■ طريقة إضافة خيوط زجاجية حول الإناء، وتضغط هذه الخيوط فى الزجاج وهو لا يزال ليّنًا بحيث تصبح فى مستوى الإناء وبألوان مغايرة للون الإناء فتصبح كالرخام المعرق، أو خيوط زجاجية لا تضغط وتترك بارزة على الإناء وهو لا يزال ينتج فى القاهرة ويطلق عليه اسم فازة ثعبان.



■ التنقيط يكون بإضافة نقط على جدار الإناء، بلون مغاير للون الإناء، ولا يزال بعض صناع القاهرة ينتجون هذا النوع من الأوانى وعلى الأرجح أن هذا النوع قد استوحى من الكؤوس الفضية المرصعة بالأحجار الكريمة.

■ الزخرفة بين الطبقتين وهى أن يصنع الإناء من طبقتين من الزجاج ويقوم الصانع بحفر الزخارف على الطبقة الخارجية فتظهر الزخارف ولها خلفية من لون مغاير.

■ التذهيب Gilding وهى تقوم على استخدام طبقة رقيقة من الذهب على سطح الإناء ثم تنقش هذه المساحة المذهبة وتكشط أرضية الزخرفة فينكشف العنصر الزخرفى ثم يكسى الإناء بطبقة خفيفة من الزجاج الشفاف ويترك الإناء ليجف فتبدو الزخارف وكأنها محصورة بين طبقتين من الزجاج .

وهذه الطريقة الأخيرة هى التى ميزت الزجاج فى العصر البيزنطى، ولقد بقيت منها نماذج رائعة من القنانى يرجع تاريخها إلى القرن الثالث الميلادى وحملت الكثير من الرموز المسيحية كموتيفات تشكيلية كالسمكة والصليب. ومما يدل على أهمية الزجاج فى العصر البيزنطى أن الإمبراطور قسطنطين الثانى (٣١٧ ـ ٣٤٠م) قد أعفى نافخى الزجاج من الضرائب.

وهكذا تهيأت الأدوات وتمهد الطريق لقدوم المبدع المسلم فى العصر الإسلامى ليصل بإبداعاته إلى العالمية. لقد كان العصر الإسلامى هو العصر الذهبى لصناعة الزجاج، ولقد ساعد على ذلك احتواء الحكام للصناع وبذل الهبات والجزايا لهم وتوقير مكانتهم الفنية نهوضًا بالحرف والصناعات التى تقاس بها حضارات الأمم.

كما ساعد على ازدهار صناعة الزجاج بعض تقاليد المسلمين فى عصر الخلافات الإسلامية المتعاقبة مما قفز بصناعة الزجاج إلى التفوق والازدهار، ومنها ولع المسلمين



بالعطور واهتمامهم بالعلوم الكيميائية لحفظ السوائل العطرية والكيماوية.

وبداية بالدولة الأموية فى بلاد الشام وانتقال الخلافة الإسلامية فى أيدى العباسيين تعددت المسابك الزجاجية وزاد الإقبال على المصنوعات الزجاجية حتى العصر الفاطمى الذى كان أزهى عصور الزجاج.

الزجاج فى العصر الإسلامى

لقد كان اقتناء الزجاج فى العصور الإسلامية الأولى كاقتناء الذهب لما كان له من بهاء بلغ من دقة الصنع والإتقان حدًا عظيمًا، فلقد تطورت صناعة الزجاج على أيدى المسلمين فابتدعوا طريقة البريق المعدنى بدلاً من صفائح الذهب، وهو نوع من الدهان ابتكره الخزاف العراقى فى العصر العباسى ورسم به على الأوانى الخزفية لكى يكسبها جمال الذهب وبريقه فأخرج بذلك نوعًا من الخزف لم يكن معروفًا من قبل وهو "الفضار المذهب أو الخزف ذو البريق المعدنى". والطريقة الأخرى هى المينا وهى مادة تتكون من مسحوق الزجاج الذى يتم خلطه ببعض الأكاسيد ثم يذاب فى ماده زيتية حتى تتحول إلى سائل بواسطة التسخين إلى درجة معينة ويصبح صالحًا للرسم به وتختلف ألوانها باختلاف الأكاسيد الموجودة فى الخليط، ولقد ظهرت هذه الطريقة لأول مرة فى مدينة الرقا وكشفت عنها الحفائر الأثرية، واستطاع صانع الزجاج المصرى أن يستخدم هذه الطريقة على الزجاج وابتدع الزجاج ذو البريق المعدنى فى العصر الفاطمى بانتقال الخلافة إلى مصر.

الزجاج فى العصر الطولونى

لعل أقدم ما وصل إلينا حتى الآن من الزجاج الإسلامى المؤرخ هى الصنج والمكاييل التى تحمل اسم والى مصر" قرة بن شريك" والتى يرجع تاريخها إلى سنة ٩٠ هجرية/ ٧٠٨م وقد كانت المكاييل فى ذلك العصر تتألف من ألوان زجاجية يميل لونها إلى اللون الأخضر؛ أما أشكالها فكانت مخروطية أو بيضاوية أو كروية ذوات فوهات واسعة أو ضيقة على حسب الغرض التى صنعت من أجله.

ذكرت المصادر التاريخية أنه فى فجر الإسلام كانت الإسكندرية مستمرة فى إنتاج الزجاج، على الرغم من أن مدينة الفسطاط كانت بها أكثر من مصنع للزجاج وفى القرن الثانى الهجرى بدأت الفسطاط فى انتزاع السيادة من الإسكندرية. ولما استقر الحكم الطولونى بمصر شهدت مصر نهضة صناعية هائلة فى سائر الصناعات ومنها الزجاج، إذ تطلبت نشأة القطائع التى بناها أحمد بن طولون مزيدًا من الزجاج ليفى بحاجة القصر. وكان صناع الزجاج يقومون بصنع الأوزان والخواتم التى كان يطبع بها على الأوانى لبيان أوزانها وأحجامها المختلفة.

ومن أشهر صناع الزجاج الذين سجلوا توقيعاتهم على الزجاج فى العصر الطولونى هو "نصير بن أحمد بن هيثم"، فقد صنع لأحد الأمراء فى هذه الدولة تحفة من الزجاج مكتوبًا عليها " مما عمل للأمير ربيعة " ويرجح أنها فى الغالب صنعت من أجل أحمد بن طولون الذى قيل إنه قام بثورة ضد أخيه هارون بن خمارويه سنه ٢٨٣ هـ/ ٨٩٦م وقد انتهت بفشل الثورة وقتل الأمير ربيعة .

ولعل نصير الزجاج هذا كان ابن إسحق الذى أشار إليه ابن النديم فى أخبار الكيميائيين

فى هذه الصناعة وقد جاء فى ترجمته أنه كان يخرط الزجاج ويصنف الكتب ومنها كتابه المسمى "التلاويج وسيول الزجاج" وكتابه "الدر الثمين" وقد توفى سنه ٣٢٦ هـ/ ٩٣٧ م فى بداية العصر الإخشيدى [٨].

الزجاج فى العصر الفاطمى

يشهد التاريخ والمؤرخون على ازدهار الزجاج فى العصر الفاطمى ويتجلى ذلك فى قيام الصناع المصريين المهرة فى القاهرة والإسكندرية بإنتاج مصنوعات بلورية تزدان برسوم الطيور والأشكال النباتية، ويشهد على ذلك الإبريق الصخرى المحفوظ فى كاتدرائية القديس مرقص فى البندقية الذى يحمل اسم الخليفة العزيز بالله الفاطمى.

ساعد على ذلك حياة الترف التى عاشها الفاطميون ورجال دولتهم حتى بلغ الأمر إلى أنهم خصصوا خزانة تسمى خزانة البلور، ويصف ناصر خسرو حركة الصناع فى هذه الصناعة فيقول: "ورأيت كذلك معلمين مهرة ينتجون بلورًا غاية فى الجمال وهم يحضرونه من المغرب وقيل إنه ظهر عند بحر القلزم على ساحل البحر الأحمر حديثًا بلورًا ألطف وأقل شفافية من بلور المغرب".

ومن التحف البلورية التى حملت اسم الخليفة الفاطمى الظاهر تلك الحلقة من البلور هلالية الشكل وعليها كتابة بالخط الكوفى: " لله الدين كله لإعزاز دين الله أمير المؤمنين"، مما يدل على أن صناعة البلور قد بلغت أوجها فى العصر الفاطمى.

كما قام الصناع المصريون بعمل مرمة من البلور الخالص بمسجد قبة الصخرة بالقدس عام ٤١٨هـ فى عهد الخليفة الظاهر، ويذكر أيضًا الغزولى أن خزانة "السيدة بنت المعز" كان بها إبريق من البلور مزخرف بالياقوت الأحمر يزن تسعة وعشرين مثقالاً.

ويذكر المقريزى أن أحد الذين يوثق بهم نقل أن قدحًا من البلور النفيس الذى لا زخارف له قد بيع أمامه بمائتى وعشرين دينارًا وأن خردادبًا من البلور [٩] بيع بثلثمائة وستين دينارًا وأن كوزًا من البللور بيع بمائتى وعشرين دينارًا.

ومن أهم أنواع الزجاج ذى البريق المعدنى الذى أنتجه الزجاجون المصريون فى العصر الفاطمى فى الفسطاط والإسكندرية ذلك النوع الأحمر الذى يزدان برسوم الطيور، ويبدو أنها وثيقة الصلة بالخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى وحملت إحدى القطع اسم الخزاف الشهير "سعد"، كما صنعت فى العصرالفاطمى الصنج الزجاجية لوزن نقود الذهب والفضة، وذلك لاحتفاظ الصنج الزجاجية بنظافتها فلا يعلق بها شىء مما يجعل الوزن أكثر دقة، فضلاً عن عدم تآكلها. واكتشف فى سمنناى إحدى قرى جزيرة تنيس فى القرن التاسع الهجرى مجموعة من الصنج الزجاجية التى تحمل أسماء الخلفاء الفاطميين ابتداء من الخليفة المعز حتى الخليفة المستنصر [١٠].

ولقد كانت أكبر مراكز إنتاج الزجاج كما أشار ابن دقماق بالفسطاط وقد ظلت هذه المسابك فى عملها وإنتاجها من الزجاج رغم ما أصاب المدينة الكبيرة فى سنوات الشدة العظمى. وبعد الحريق الذى أمر به الوزير شاور فى خلافة العاضد. ولما كانت صناعة الزجاج من الصناعات المقلقة للراحة وتضر بالصحة العامة كانت تخصص لها أماكن فى أطراف المدينة، كما كان يشترط على أصحابها شروط صحية مثل سعة

المكان وتهويته وارتفاع سقفه وكان على والى المدينة أن يشرف على توفير ذلك.

ولقد أشار المقريزى إلى أماكن أسواق الزجاجين وقال إنها كانت تقع فى منطقة منيل الزجاج أو معمل الزجاج الواقع بأرض الحسنية خارج باب الفتوح [١١] بالقاهرة ولا شك أنه كانت تباع فى هذه السوق كافة أنواع الأوانى والأدوات المصنوعة من الزجاج.

أسماء أشهر الزجاجين فى العصر الفاطمى

أشارت المصادر التاريخية إلى أشهر الزجاجين المصريين، مما يدل على اهتمام الولاة والحكام بالصناع الذين يرتقون بإبداعاتهم باسم مصر عاليًا وحققوا لها الكثير من التقدم والازدهار.

ومن هؤلاء الزجاجين الذين اقترنت أسماؤهم بالفترة التاريخية الفاطمية:

- عباس بن نصير بن أبى يوسف بن سعيد البلاوى، وورد توقيعه على قطعة من الزجاج المشرب بالزرقة من مصر يرجع تاريخها إلى ٤٠٠هـ/ ١٠١٠م.
- أبو جعفر الوزير أبو الفضل ويعرف بالمسبحى وكان حاذقًا فى صناعة الزجاج وتوفى عام ٤١٤هـ/ ١٠٢٣م.
- محمد بن مرزوق بن رزق الله بن عيسى بن إسحق.
- يوسف بن كامل بن إسحق.
- معلا بن أحمد بن رزق وقد توفى فى ٤٣٠هـ/ ١٠٣٩م.

كذلك كانت لحركة البناء يد قوية فى النهوض بصنعة الزجاج لما تتطلبه من صناعة المصابيح والقناديل للمساجد والتى أفردت لها سوق خاصة فى الفسطاط، حيث حرص الفاطميون على إنارة المساجد فى ليالى المواسم والأعياد مثل جامع عمرو الذى كانت تتطلب إضاءته مائة قنديل وحوالى ستمائة لباقى المساجد، فضلاً عن المصابيح التى تنير القصور وغيرها من الأوانى التى كانت تستخدم فى الأغراض المختلفة، وقد ذكر المقريزى أن السيدة رشيدة ابنة المعز كانت تمتلك نحو مائة قطرميز مملوءة بالكافور [١٢].

وكانت مصر تقوم بتصدير الزجاج للعالم الخارجى، وهكذا كانت لمصر الصدارة فى صناعة أنواع متفردة من الزجاج، كما استطاع أيضًا الزجاجون المصريون إنتاج ما يسمى بالفسيفساء الزجاجى الذى بلغت فيه الذروة حتى عصر المماليك [١٣].

الزجاج فى العصر الأيوبى

لقد كانت قاهرة صلاح الدين الأيوبى تتمسك بالكتاب والسنة والبُعد عن التبرج والبذخ، وعدم استباحة ما استباحه الفاطميون لأنفسهم فركزوا على الصناعات النافعة مثل صناعة الحفر على الأخشاب والخزف المطلى بالمينا والضرورى من الزجاج للحياة اليومية.

الزجاج فى قاهرة المماليك

ولما جاء المماليك ازدهرت مرة أخرى الصناعات ومنها الزجاج الذى تميز فى ذلك العصر بطلاء المينا فصنعوا المشكاوات والدوارق والأباريق والبلور الصخرى إلى جانب صناعات أخرى مثل الأوانى النحاسية المكفتة بالذهب والفضة والثريات والتحف الخشبية المطعمة بالأبنوس والسن [١٤].

وكان أهم ما يميّز العصر المملوكى مشكاواته التى تفنن فيها الزجاج المصرى، والتى

كان بعضها مطليًا بالمينا وعليها زخارف قوامها أشرطة تملؤها كتابات وجامات وفروع نباتية تقليدية وبعضها مغطى بالكامل برسوم من الزهور والنباتات شبيهة بما يرى فى زخارف الديباج والسُتر والأوانى المعدنية التى نقلها الزجاج المصرى بذكائه الحرفى إلى الزجاج لتكون سمة لزخارف ذلك العصر.

كانت مشكاوات المماليك تحمل شارات السلاطين والأمراء ورؤساء الجند فى دولتى المماليك، كما صنع الزجاج المصرى أدوات الولاة والسلاطين من كؤوس ودواة، كما وردت على مشكاواتهم عبارات وآيات قرآنية تشير إلى المصنوع مثل: "....كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ ..." (النور - ٣٥).

كذلك وردت أسماء سلاطين المماليك على المشكاوات التى صنعت فى عصرهم وكأنها شاهدة على العصر وأكثرها مشكاوات السلطان حسن التى جلب الكثير منها من مسجده، والناصر محمد بن قلاوون، والسلطان برقوق، والأشرف أبو النصر قايتباى . ومن الأمراء الذين زينت أسماؤهم المشكاوات الأمير "سلار" والأمير "الأماس" و"آق سنقر"، "وشيخو" ومن أبدعها على الإطلاق كانت تلك المشكاة وكرتها التى صنعت كلها من الزجاج المطلى بالمينا فظهرت وكأنها محاطة بشبكة من حبال مجدولة ومعقدة نشأ عنها جامات غير منتظمة تحتوى على زهور مختلفة الألوان مثل الأزرق والأخضر والأحمر، والكرة والمشكاة باسم السلطان حسن سنة ٧٦٤هـ/ ١٣٦٣م.

الزجاج فى العصر العثمانى

ويظهر العثمانيون على مسرح التاريخ ليتغير مجرى الزجاج فى مصر مثله كمثل باقى الحرف والصناعات اليدوية نتيجة للتغريب الذى ساد الدولة العثمانية، فلقد اتجه العثمانيون إلى استيراد الزجاج بدلاً من النهوض به فى مصر، فاستورد العثمانيون الزجاج من مدينة البندقية التى تعلمت الزجاج من قبل على أيدى الزجاجون العرب من الإسكندرية وصيدا، كما كانت بوهيميا من ثانى البلاد التى كان يستورد منها العثمانيون زجاجهم مثل الدوارق والسلاطين والكؤوس التى كانت تزدان بالزخارف المدهونة بالرغم من أنهم حديثو العهد بصناعة الزجاج والتى بدأت عندهم فى القرن التاسع، ومن أشهر المناطق التى كانت تستورد منها مصر فى ذلك العصر مدينة بيكوزBeykos الواقعة على الساحل الآسيوى للبوسفور، وكان أحد مؤسسى هذا المصنع هو أحد الدراويش الذين أتقنوا صناعة الزجاج ويسمى "محمد دادا" وكان هذا المصنع ينتج أنواعًا شتى من الزجاج خاصة قارورات ماء الورد والتى كانت تصنع من الزجاج الأبيض المعتم الذى له لون الحليب [١٥] ويطلقون عليه حاليًا اسم الأوبالين وهو أغلى أنواع الزجاج وتصنع منه المشكاوات [١٦] . وكانت تلك المشكاوات العثمانية تزخرف بماء الذهب، وتعرف هذه القطعة الفنية باسم بيكوز نسبة إلى مكان صناعتها، ومن هذا الزجاج ما ينتج خصيصًا للخلفاء.

الزجاج فى القرنين الـ ١٨، ١٩

لما اتجهت الطبقة الحاكمة إلى استيراد الزجاج فقد المبدع المصرى جانبًا كبيرًا من التشجيع والهمة فى الإبداع، خاصة وأن الطبقة الحاكمة عادة ما تكون المثل الذى يحتذى به الشعب ويبدأ فى تقليده فظهرت ملامح التدهور والاضمحلال بداية من

القرن الثامن عشر بالرغم من الارتقاء والإتقان الذى كان يتزايد على مر العصور بفضل اهتمام الخلفاء بالصناع والإبداع الحرفى.

وذكر وليم إدوارد لين المستشرق الإنجليزى أن السكان لا يتميزون بمهارة كبيرة فى صناعة الزجاج كما عند أسلافهم، إذ فقدوا الحس الفنى فى تصنيع الزجاج الملون للنوافذ. ومع ذلك ما زال فنهم الإبداعى فى صنع النوافذ يلاقى استحسانًا رفيعًا وإن كان ليس بالمستوى ذاته فى الماضى [١٧]. ولقد كان بالقاهرة أربعة مصانع يطلق عليها "مصانع القزاز" وتقع فى الحسنية والفوالة والجيزة ولا يتعدى إنتاج هذه المصانع أنواعًا بسيطة من المعوجات والزجاجات لحفظ السوائل وزجاجات اللمبات وبعض أنواع الزجاج الملون المستخدم فى الحمامات، وأخيرًا أهوان الزجاج وكان هذا كل ما تخرجه المصانع الأربعة [١٨].

وكان هذا هو حال الزجاج والزجاجين فى القرن التاسع عشر ليتمخض الزمان عن أربعة من العمالقة الذين ساروا على الدرب حاملين على أكتافهم تراث الأجداد إلى الأجيال اللاحقة.

وظلت منطقة الحسنية بباب الفتوح والتى كانت من قبل منيل الزجاج أو معمل الزجاج وسوق الزجاج كما وصفها ابن دقماق ليتواصل الزمان والمكان.

وفى نهاية القرن التاسع عشر ضمت حارة البيرقدار بباب الفتوح أكبر ورشتين لصناعة الزجاج المنفوخ وهما ورشتا الداعور والطحان، وكان بجانبهما أناس آخرون ولكن بوفاتهم أغلقت الورش وانتفت لديهم المهنة، حيث لم يرزقوا برجال تحمل من ورائهم المهنة.



أما ورشة الداعور فكانت لشكرى الداعور، وأخوه صبحى الداعور اللذين أتيا من الخليل فى نهاية القرن التاسع عشر وعلّما أولادهما المهنة وهما حسن ويحيى الداعور.

أما عن رشاد الطحان الشهير ببيسة فقد خلف وراءه رياض الطحان الذى تخرج فى كلية الهندسة ولكنه يمارس المهنة وعلم آخرين من خارج الأسرة، وبعد وفاة والده رشاد الطحان نقل الورشة إلى منطقة الدويقة حفاظًا على البيئة والمكان، وتخرج من تحت

يده زجّاجون رأوا الخروج من منطقة القاهرة القديمة لينتشروا فى اتجاه الصعيد فى إحدى قرى العياط مكان إقامتهم. وبالتالى فهم يعلمون غيرهم المهنة . كذلك هناك من اتجهوا ناحية شرق القاهرة ليؤسسوا ورشًا جديدة بمنطقة مدينة السلام وأشهرهم جلال الزجاج الذى يصنع قوارير أكبر من المعتادة، والتى لا يستطيع الزجاجون المعروفون إنتاجها على حد قولهم.

أما العملاق الثالث فهو الحاج عبد اللطيف الذى علم ابنه وابن أخته وانتقلت المهنة إلى الأحفاد واستقروا بمنطقة جزيرة محمد فى إمبابة.

بقى العملاق الرابع بمنطقة قايتباى وهو الحاج أحمد على الذى ورث أبناءه حسن وخالد، وبالتالى ورثوها لأبنائهم الذين يتعلمون فى الجامعات ويزاولون المهنة حتى الآن.

ومن الملاحظ أن هذه المهنة من الصعب أن تخرج عن الأسرة إلا فى بعض الحالات النادرة مثل حالة رياض الطحان وذلك لأنه كان الابن الأوحد للحاج رشاد الطحان فرأى أن يكون له عزوة من الحرفيين الذين يحملون المهنة من بعده وهم يدينون له بالعرفان والجميل.

وفى القاهرة أربع ورش تضم أحد عشر نافخًا للنار هم كل ما تبقى من الزمان القديم. ولكن هناك دائمًا بارقة أمل فى بداية خروج بعض المتعلمين الأغراب إلى خارج حدود القاهرة وتأسيسهم لورش جديدة من الزجاج النفخ.

وفى أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي ظهر عملاق رابع هو «يس الزجاج»، وقد بدأ بالزجاج للنفخ وقام بتطوير صناعة الزجاج وباستيراد خامات جديدة وأدخل عليها التقنيات العالية، وكان ممن قامت الدولة بتأميم مصانعه وهو الآن يتبع الشركة القابضة للصناعة [١٩].

٣ ـ أنواع الخامات ودورها فى التشكيل الفنى

ويعتمد الزجاجون على الزجاج الكسر الذى كان يقوم بجمعه أفراد ثم أصبح هناك من يكونون جماعة من الصبيان وظيفتهم جمع مخلفات الفنادق والمنازل والمستشفيات والمؤسسات العامة وأصبحوا يبيعونها لصناع الزجاج بالقاهرة بالطن، ويقومون بتصنيفها وتحديد أسعارها حسب اللون وحسب توافرها فالزجاج الأخضر هو مخلفات زجاجات المياه الغازية السفن آب، والزجاج العسلى يأتى من زجاجات الأدوية، والزجاج الأبيض هو أكثرها توافرًا لأنه لا يختص بنوع معين من المشروبات، وهناك أيضًا الزجاج الأوبالين أو الأبيض المعتم الذى يخرج من زجاجات الروائح المستوردة وهو أغلاها على الإطلاق.



وفى أوائل القرن العشرين وحتى منتصف القرن ـ كان الباعة الجائلون يدفعون أمامهم عربات الكارو التى تبيع العرائس وكانت عبارة عن تماثيل لشخصيات معروفة مثل شكوكو، وبنات العائـــلة المالكة، فينادى البائع: " فريدة بإزازة، وسميحة بإزازة " وغيرها من الشخصيـــات العامة التى يعرفـــها الشعب المصرى لتحفيزهم على استبدال التماثيل أو العرائس بزجاجات فارغة تباع لمصانع الزجاج، لتنشأ بجانب حرفة الزجاج مهنة أخرى لتؤدى لها غرضًا أساسيًا وهو الإتيان بمخلفات الزجاج من المـحال والمطاعم ومن القمامة وأصبح لتاجر الزجاج الكسر أهمية قصوى ترتبط بها مهنة الزجاج. ولقد كانت منطقة الجامع الأحمر وما زالت بشارع الجيش بالقرب من العتبة مكان تواجدهم فهم الذين يوردون كسر الزجاج بمختـــلف ألوانه إلى أغـــلب زجـــاجى القاهرة، كذلك هنـــاك تجمع لتجـــار الزجـــاج الكسر بمنطقة الكوم الأحمر بإمبابة. وهاتان المنطـــقتان هما أشهر مناطـــق تجمع الزجاج الكسر بمختـــلف أشكاله وألوانه. ولقد وضعـــوا له أثمانًا معروفة لـــدى جميع الزجاجـــين، ويباع الكسر بالطن، وتستهلك الورشة حوالى سبعمائة كيلو جرام شهريًا. ويبلغ ثمن الزجاج الأبيض مائتين وخمسين جنيهًا للطن، والزجاج الأخضر من مائة وخمسين إلى مائتى جنيه والزجاج العسلى مائتان وخمســـون وأعلى سعر للزجـــاج هو الأوبالين أو الزجاج الأبيض الحليبى.



٤ ـ الأدوات والآلات المستخدمة

■ الفرن:

ويتم بناؤه من الطوب الأسوانى شديد التحمل للحرارة، ويبلغ ارتفاعه حوالى متر ونصف وهو مربع الشكل يبلغ طول ضلعه متر، ويتكون الفرن من ثلاث طبقات من الطوب الحرارى.

■ البوطقة أو البودة أو الطاجن:

وهى قلب الفرن، وهى فتحة فى الفرن يتم إدخال الزجاج الكسر عن طريقها لصهره ويبلغ طول ضلعها نصف المتر، وتبلغ درجة الحرارة فيها حوالى ١٢٠٠ درجة مئوية لصهر الزجاج.

■ الطاقة أو العين أو المحمصة:

فتحتها أصغر من فتحة البودة وتكون حوالى ٣٠ × ٢٥ سنتيمترًا، وهى طاقة صغيرة

درجة حرارتها أقل من الفرن الأصلى يودع فيها الزجاج المنتج بعد الانتهاء من تشكيله لتسويته أو تحميصه ويترك فيه المنتج أربعًا وعشرين ساعة حتى يكتسب صلابة.

■ الطراحة:

وتنطق بضم الطاء وتشديد الراء وهى آلة من الحديد تشبه الجاروف مقدمتها مضمومة ويتم بها طرح الزجاج أو إدخال الزجاج الكسر إلى الفرن.

■ الكشج:

وهى ماسورة حديدية طويلة يتم بها دفع الزجاج الكسر من الطراحة إلى الفرن، ويتم بها أيضًا تقليب الزجاج الكسر فى الفرن أثناء انصهاره.

■ المربع:

وهى قطعة من الحديد السميك يبلغ سمكه ٢ سم وطول ضلعها ٢٠ سنتيمترًا ويضعها الزجاج على فخده الأيمن وتحتها قطعة سميكة من القماش ليستقبل عليها قطعة العجين من الزجاج المصهور لتسويتها قبل نفخها.

■ البولين:

وهى ماسورة طويلة من الحديد يبلغ طولها حوالى متر يلتقط بها الزجاج العجين المصهور من الفرن.

■ الماسورة:

وهى ماسورة النفخ ويبلغ طولها متر ونصف مفرغة من الداخل، ينفخ فيها الزجاج من أحد طرفيها قطعة العجين لتشكيلها.

■ الماشة:

وهى آلة حديدية تشبه الكماشة يقبض بها الزجاج على عنق الزجاجة أو الدورق المراد تشكيله وتساعده الماشة فى تحديد فتحة الزجاجة.

■ الحوض:

وهو حوض من الأسمنت مربع الشكل يبلغ طول ضلعه ٤٠ سنتيمترًا وعمقه لا يزيد على ١٥ سنتيمترًا ويكون مملوءًا بالماء ليلقى فيه الصانع قطع الزجاج المصهور الزائدة عن الحاجة أثناء التشكيل.

٥ ـ المراحل التقنية للحرفة

لقد فرضت طبيعة العمل تصميم ورشة الزجاج منذ القدم حتى الآن، فلم يتغير تصميمها ولا شكلها عما نشأت عليه ولكن اختلف الزجاجون وتوالوا على نفس المكان ليؤدى كل منهم رسالته ويسلمها للآخرين حتى يكملوا الطريق.

اتسمت الورشة بسعة المكان فلا تقل مساحتها عن مائة متر مربع ويكون ارتفاعها عشرة أمتار ويكون سقفها رقيقًا من الصاج وبه فتحات للتهوية. ويحتل الفرن دائمًا وسط الورشة تاركًا براحًا كافيًا من حوله لحركة اليد التى تطوح ماسورة النفخ فى كل الاتجاهات لتبريد الزجاج المصهور، وحتى لا ترتد حرارة الفرن مباشرة على أجسادهم فتلفحها النار.

أ ـ الفرن

أما الفرن فيتم بناؤه من الطوب الأسوانى شديد التحمل للحرارة ويؤتى به من البساتين أو السبتية.





ولا يزيد ارتفاع الفرن عن المتر ونصف، وهو مربع الشكل طول أضلاعه متر. والفرن به طاقتان أو عينان إحداهما كبيرة مربعة لا تزيد على ٤٠ سنتيمترًا فى طول ضلعها ويسمونها البودءة أو البوطقة ويسمونها أيضًا الطاجن وتبلغ درجة الحرارة فيها ١٢٠٠ درجة مئوية وفيها يتم صهر الزجاج الكسر ليصبح عجينة يسهل تشكيلها، أما الطاقة أو العين الثانية فهى أصغر ويبلغ طول الضلع فيها ٣٠ سنتيمترًا ويسمونها المحمصة وتكون درجة حرارتها أقل لتسوية الزجاج حتى يصير صلبًا وتمكث فيها المنتجات بعد الانتهاء من تشكيلها وهى لينة مدة يوم.

والفرن يتكون من ثلاث طبقات من الطوب الحرارى ويقوم ببنائه الزجاج بنفسه وهى الطريقة التى توارثها عن الأسلاف، ويستغرق صهر الزجاج فيها مدة ساعتين على الأقل حتى يصير سائلاً.

ب ـ أنواع الوقود

ألف الزجاج القديم استخدام فروع الأشجار فى إشعال الفرن، ولما عرفت صناعة الأخشاب أصبح الزجاج يستخدم مخلفات ورش النجارة التى تفيض عن حاجتهم فى إشعال الفرن . ثم أدخل الغاز منذ حوالى عشرين عامًا حينما سافر أحد الزجاجين إلى تونس فوجدهم يشعلون الأفران بالغاز فلما عاد طبق استخدام الغاز فى إشعال الفرن حتى يتجنب التلوث الناشئ عن احتراق الخشب، كذلك لعدم توافر الأخشاب طوال العام، حيث يصعب الحصول عليها طوال فصل الشتاء.

ولقد لجأ البعض لاستخدام المازوت ولكنه وجد أنه غير فعال بالمرة حيث ينتج عنه دخان خانق لمن يعمل بالورشة فامتنعوا عنه . كذلك لجأ آخرون كنوع من التوفير لاستخدام الزيوت الفائضة من السيارات فى الاشتعال ولكنه كان أيضًا خانقًا فامتثلوا جميعًا إلى استخدام الغاز، ولكن تمسك البعض بالطريقة التقليدية ـ وهى إشعال الفرن بالأخشاب ـ اتباعًا لطريقة الأسلاف التى تعلمها منهم.

ويحتاج إشعال الفرن بالخشب إلى ثلاث ساعات، أما إذا أشعل بالغاز فيحتاج إلى ساعتين. وكان الزجاج فى الماضى يبدأ فى إشعال الفرن قبل أذان الفجر بساعتين أو ثلاث حتى يبدأ العمل بعد صلاة الفجر، وعادة ما يعمل الزجاج من صلاة الفجر حتى أذان الظهر وحاليًا حتى الساعة الثانية ظهرًا . وسر اختيار الزجاج لهذا الوقت هو تجنبه العمل فى الحر بعد الظهر(٢٠).

ج ـ إعداد الزجاج

تتطلب عملية صهر الزجاج أن يكون الزجاج نظيفًا خاليًا من الأتربة والشوائب، لذا يتم غسله فى صفائح أو طسوت كبيرة ينقع فيها الزجاج فى الماء ويترك ليجف، وذلك بعد فصل الزجاج، كل لون على حدة، ويقوم الزجاج بعد ذلك بتكسير الزجاج بيده إلى قطع صغيرة، ثم يقوم بزج الزجاج إلى الفرن بما يشبه الجاروف ويطلقون عليه اسم الطراحة بتشديد الراء ويدفعه إلى داخل الفرن بماسورة حديدية تسمى الكشج ويقلب لمدة ساعتين من حين إلى آخر بالكشج داخل البوتقة وتتوقف جودة مصهور الزجاج على مراقبة عملية التقليب وأن تكون النار مضطرمة طوال هذه الفترة لا تخبت حتى لا يدخن الزجاج ويصير لونه عكرًا .

د ـ تشكيل الزجاج

لتشكيل الزجاج يجب أن يكون الصانع جالسًا أمام الفرن فى مواجهة طاقة النار، لذا فإنه يضع على صدره قطعة سميكة من القماش حتى تحمى صدره من لهب النار، ويضع على فخذه الأيمن قطعة أخرى من القماش السميك ليضع عليها المربع وهى عبارة عن كتلة سميكة من الحديد مستطيلة الشكل ليستقبل عليها قطعة العجين من الزجاج المصهور لتسوية شكلها بتقليبها على المربع بعد التقاطها بالبولين من قاعدتها.

ثم يأخذ قطعة العجين على ماسورة النفخ ويبدأ فى نفخ العجينة لتصير فى الحجم المطلوب لتشكيلها لدورق أو كوب أو أى شكل يريده. ولتشكيل العنق أو الفتحة يقوم بمسكها بالماشة التى يفتح بها الفوهة حسب القياس المطلوب للمنتج.

ويكون بجانب الزجاج حوض صغير من الأسمنت مملوء بالماء ليلقى فيه قطع الزجاج المصهورة الزائدة عن التشكيل. ويزخـــرف الصانـــع الدوارق أحيانًا بخيوط رفيعة من الزجاج المصهور ثم يودعها فى المحمص ليستكمل تسويتها وتصير صلبة.

هـ ـ تلوين الزجاج

ولتلوين الزجاج يستخدم الزجاج بعض الأكاسيد التى ألف على استخدامها منذ عرفت صناعة الزجاج. وتتعدد ألوان الزجاج وأشهرها اللون الأزرق الفروزى الذى يحصل عليه الصانع بإضافة أكسيد النحاس وهو عبارة عن القشور المتبقية عن عملية حرق قدور النحاس، فيلقى بها الصانع مع المصهور فى الفرن وتقلب بعناية حتى تمتزج تمامًا مع المصهور ويصير لون العجين لون الفروز أو الأزرق الفيروزى وهو لون ألفته العين منذ المصريين القدماء وارتبط بلون الزجاج التقليدى.

وللحصول على اللون الأزرق الكحلى يضيف الصانع بودرة الكوبلت وهى بودرة داكنة اللون تميل إلى الأسود وتصهر أيضًا مع العجين فى الفـــرن، وللـــون الأحمر الأرجوانى يضاف أكسيد المنجنيز وهو نادر الحصول عليه حاليًا لارتفاع ثمنه.



وهناك أنواع من الزجاج لها ألوان ثابتة حيث تم تلوينها مسبقًا مثل كسر زجاجات السفن أب الذى يعطى اللون الأخضر بدرجاته، واللون العسلى الذى يحصل عليه من كسر زجاجات البيرة وزجاجات الدواء . وهناك الأبيض الشفاف وينتج من زجاجات البيبسى، أما الأبيض الحليبى أو ما يطلقون عليه الأوبالين وهو أغلى أنواع الزجاج فيحصل عليه من زجاجات العطور الفارغة المستوردة.

٦ ـ الركائز الثقافية والعقائدية

كان الزجاج قديمًا يمثل قوة من قوى الإبهار، وكان من يمتلك الزجاج وكأنه امتلك

ذهبًا، ولقد كان للزجاج خلفية ثقافية عاشت فى الوجدان منذ القدم، وسارت مع الإنسان تدفعه دفعًا إلى الابتكار والإبداع وكأنه يسير وفق منهج أقرته السماء.

وتتجلى قيمة الزجاج فى القرآن الكريم عندما وصف الله نوره بالمشكاة المضيئة : " اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِى اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ " (سورة النور - ٣٥) فاستلهم الصانع المسلم هذا التشبيه البليغ ليحقق ما وصفه الله لنوره فأبدع المشكاة وزينها بأسماء الله الحسنى وجعل لها الجامات والشرائط المذهبة، وحملت آيات الله وكأنه ينفذ شكلاً أبدعته السماء وأقرته الكتب السماوية ليضيىء بها بيوت الله للذكر والصلاة.

وتعرف المشكاة فى اللغة بأنها ما يحمل عليه أو يوضع فيه القنديل أو المصباح. وعرفت كعنصر من عناصر العمارة العربية فهى الكوة أو الفتحة فى الجدار الذى يوضع فيه مصباح الضوء.

كذلك أورد الله فى كتابه قصة سيدنا سليمان عليه السلام حينما دعاه النبى سليمان أن يؤتيه ملكًا لا ينبغى لأحد من بعده فسخر له قوى الطبيعة من رياح وطيور وجان ليحارب بها الشر ولينصر كلمة الله فى الدنيا فتأتى قصة سليمان تحمل إبهارًا لمن يسمعها وتستقر فى الوجدان ليستمد منها الإنسان أبهر الصناعات.

فعندما لم يجد سليمان الهدهد ضمن العرض العسكرى لجنوده غضب وقرر ذبحه إن لم يجده فى التو واللحظة ليظهر الهدهد حيث وقف غير بعيد خجلاً من غيابه ولكنه أتى إلى النبى سليمان من سبأ بخبر يقين وهو أنه وجد امرأة تحكم قومًا يسجدون للشمس من دون الله، وقد أوتيت من المال والثروة ما لم يؤت أحدًا فى ذلك الوقت، فقال من يأتينى بعرشها، ولقد فكر فى العرش لأنه أغلى ما عندها حيث صنع من الذهب والأحجار الكريمة وبلغ دقة متناهية من الصنع والإتقان، فقال عفريت من الجن أنا آتيك بعرشها قبل أن تقوم من مقامك، وقال آخر أنا آتيك بعرشها قبل أن يرتد إليك طرفك. وقد نقل عرش بلقيس إلى مملكة سليمان بفلسطين قبل وصول بلقيس إليها، وكان سليمان قد أمر ببناء قصر يستقبل فيه الملكة بلقيس ولقد بناه الجان من زجاج واختار سليمان أن يكون القصر معظمه على ماء البحر.

وكانت المفاجأة عندما حضرت بلقيس فقد اهتزت قواها النفسية والعقلية بعد رؤيتها لعرشها، وعندما سألها سليمان أهكذا عرشك قالت كأنه هو، ولقد صنعت أرضية القصر من زجاج شديد الصلابة والشفافية ليتمكن السائر على الأرض من رؤية ما تحته من أسماك ملونة وأعشاب متحركة، وكانت أرضية القصر من فرط الشفافية وكأن الأرضية قد تلاشت وكأنه روعى فى صنعه الخداع البصرى، فلما تقدمت بلقيس فى خطوات وئيدة قال لها سليمان: ادخلى الصرح، فلما نظرت إلى القصر لم تر الزجاج من فرط الشفافية والإتقان فى الصنع ورأت المياه فكشفت عن ساقيها حتى لا تبتل ثيابها فنبهها سليمان دون أن ينظر إليها ألا تخاف على ثيابها من البلل فتلك ليست مياه حقيقية وإنما هو زجاج ناعم "إنه صرح ممرد من قوارير" فاهتزت داخلها آلاف الأشياء، الشمس



وقوة قومها وعلمهم وضيق أفقهم وغفلتهم وعبادة سليمان وأضاء نور الإيمان قلبها لتسلم مع سليمان لله رب العالمين. وهكذا لعب الزجاج فى إحدى قصص الأنبياء، قصة سيدنا سليمان، دورًا مهمًا ليرجع الملكة بلقيس عن عبادة الشمس من دون الله، فكان للزجاج أثر خاص فى نفوس المسلمين [٢١].

لقد جرت أحداث القصة فى فلسطين، ونبع من الخليل أساطين صناع الزجاج فى العالم الإسلامى لينشروه فى العالم أجمع. إنها قصة تعيش فى الوجدان العربى أطلعنا عليها العزيز القدير ليكون لصناعة الزجاج فى العالم الإسلامى شأن عظيم يشهد له العالم بأسره.

وعن خواص الزجاج ابتدعت أمثال شعبية للتعبير عن بعض المواقف والتجارب الحياتية التى أفرزت أمثالاً شعبية تعبر عن واقع معيش للشعب المصرى استخلصها عبر رحلة الحياة على الأرض ومنها:

«اللى بيته من إزاز ما يحدفش الناس بالطوب»

أى الذى يسكن فى بيت من زجاج لا يفكر فى ضرب الناس بالطوب لأنهم سيردون عليه بالمثل وحينئذ سينكسر بيته المصنوع من الزجاج، ويشير هذا المثل إلى عدم الإساءة للآخرين بشكل يمكن أن يضر بيته أو أهله.

٧ ـ الأنماط المتعارف عليها

هناك الكثير من الأشكال الزجاجية المتوارثة التى ما زال يقوم بها الزجاج المصرى، وهناك من الأشكال التى اندثرت ولم يعد لها استعمال.

أما الأشكال التى ما زالت موجودة فهى الأباريق والكاسات والفازات والمزهريات والأكواب العجمى والفازة الثعبان والشمعدانات والقناديل العربى [٢٢] التى تستخدم فى المساجد والكنائس، وتصنع أيضًا أكواب مستديرة خصيصًا للمعالجين الشعبيين لعمل كاسات الهواء.

وهناك أنواع كثيرة من الشمعدانات التى اندثرت مثل الفنيار، أما قديمًا فى العصور الوسطى كان الفنيار يستخدم فى البيوت للإضاءة حيث كان يوضع فيها شمعة تثبت فى قاعدتها . والفنيار عبارة عن فانوس أو آنية زجاجية مفتوحة من أعلى ومن أسفل لها قاعدة تركب على قاعدة من النحاس الأصفر ويوضع بداخلها شمعة وهى مأخوذة من صناع الفوانيس ببورسعيد والإسماعيلية الذين ابتكروا شكل الفنيار ـ المأخوذ عن الفنار ـ وهو فانوس يوضع على عمود وبه مصدر ضوئى.

كذلك من الأشكال التى اندثرت الحليلة، وهى عبارة عن كرة زجاجية شفافة ولها ماسورة كان الصائغ يحلل فيها الذهب [٢٣] .

■ الأبريق:

آنية من الزجاج الملون أبيض أو عسلى أو أخضر أو أزرق بدنه منفوخ، وله رقبة تبلغ فى الغالب ثلث حجمه وله حافة مفلطحة لصب السوائل وله فى الجهة المقابلة يد أسطوانية تصل الثلث الأول بالجزء الأسفل للإمساك بالإناء وتختلف ارتفاعاته حسب الغرض المصنوع من أجله.





■ الفازة:

هى إناء انسيابى الشكل منتفخ البدن وله رقبة قصيرة، وحافتها مفلطحة، مستديرة تحيط بأعلى عنق الفازة أو المزهرية حتى نهاية العنق، وهى ليست محددة النسب والمقاسات فمنها الكبير ومنها الصغير. وتوجد منها أنواع مثل الفازة العادية والفازة الثعبان ويكون عنقها محاطًا بشريط من الزجاج المبروم ينتهى برأس ثعبان، ولعل هذا الشكل متوارث عن أوانى صناعة الدواء فى العصور القديمة بداية من العصر الرومانى.

■ الشمعدانات:

وتتنوع أشكال الشمعدان فمنها على شكل كأس صغير بقاعدة توضع فيه شمعة واحدة ويصنع من جميع ألوان الزجاج البلدى.

■ الفنيار:

هو أحد أشكال الشمعدان وجسم الفنيار يشبه الكأس وقاعدته مفتوحة لتثبت على قاعدة من النحاس الأصفر لها أربعة أرجل وبها تجويف تثبت فيه الشمعة وعندما تضاء يصدر عنها ضوء ملون بلون الزجاج الفنيار. وتتراوح مقاساته بين عشرين سنتيمترًا وعشرة سنتيمترات.

■ الدورق:

وهى آنية زجاجية الجزء الأسفل منها كروى الشـــكل ولها عنق طويل والأبيض منها كان يستخدمه الصاغة فى تحليل الذهب وكانت تســـمى بالحلبلة. أما الآن فتستخدم لحفظ الخل ويصدر للخارج لتعبئة المشروبات الروحية فى الغرب.

■ الكأس:

وتتعدد مقاساته وألوانه وأشكاله فمنها ما هو مخروطى بقاعدة ومنها ما هو أسطوانى بقاعدة ويستخدم فى تناول العصائر والمشروبات الروحية لدى الغرب الذين يستوردون منه أعدادًا كبيرة.

■ كباية عجمى:

وهى عبارة عن أكواب أسطوانية الشكل قاعدتها رقيقة مثل بدن الكوب وتتراوح مقاساتها ما بين عشرة سنتيمترات إلى ثلاثة واتساع قطرها مابين ستة سنتيمترات إلى ثلاثة سنتيمترات، والصغير منها يستخدم لوضع التوابل على المائدة حاليًا أو الخلة (السواك).

■ المشكاوات:

وهى عبارة عن أوان تصنع من الزجاج الملون البلدى أو الأوبالين وهذا الأخير ينقش برسوم مذهبة وجامات تحمل بعض الآيات القرآنية وتستخدم فى إضاءة المساجد.

وهى تشبه الأبريق بدون يد، وفتحة العنق عريضة وتعلق بواسطة سلسلة من المعدن وكان يوضع بداخلها قديمًا شمعة أو قنديل وحاليًا يتدلى داخلها لمبة كهربائية.

■ طبق زبدة:

عبارة عن علبة زجاجية بغطاء.

■ طبق عادى:

حروفه مفلطحة وتتراوح أقطار دائرته مابين عشرين سنتيمترًا وعشرة سنتيمترات.

ويعمد البعض أحيانًا فى العصر الحالى إلى طلب مئات الكؤوس لفرح أحد أنجاله فى أحد الفنادق الكبرى بألوان مختلفة يقدم فيها الشربات وتصبح ملكًا للشارب بعد ذلك[٢٤] ويطلبها أيضًا مهندسو الديكور لتكون مناسبة لألوان القاعة فى تجهيز صالات الأفراح وتسمى هذه الكؤوس كأس شمبانيا ويصدر إلى الغرب لاستخدامه فى المشروبات الكحولية. كذلك تصدر كميات من الدوارق ذات العنق الطويل لنفس الغرض وتأتى تسميتها حاليًا بكأس الشمبانيا. لأنها لم تعد تستعمل إلا فى ذلك الغرض من قبل الأجانب والدول الغربية التى يتم التصدير إليها [٢٥] . كذلك هناك أنواع من الأباريق لوضع الزيت والخل وأوان صغيرة للتوابل.

وعمد بعض أولاد الزجاجين الذين نالوا قسطًا من التعليم لزيارة المتاحف الإسلامية والقبطية، فقلدوا بعض الأوانى الفخارية على الزجاج وصنعوا أشكالاً بديعة، ونالت استحسانًا من الأجانب الذين يزورون المكان. كذلك صنعوا الشمعدان ذى الثلاث آذان وكأنه مشكاة صغيرة.

٨ ـ التحديات التى تواجه الحرفة

كان الزجاج النفخ فى العصور السابقة من مستلزمات الحياة اليومية من أوان للشراب وحفظ السوائل المختلفة مثل العطور والشراب والمواد الكيماوية. وكانت هناك المسارج والفوانيس للإضاءة مثل الفنيار الذى تضاء به المنازل ليلاً. وكانت منه أنواع فاخرة بعضها صنع خصيصًا للقصور مثل الثريات والمشكاوات والقناديل المزخرفة، بالإضافة إلى مستلزمات العمارات الدينية التى كانت تحتاج إلى المئات من القناديل لتضىء المساجد ليلاً للصلاة، خاصة فى المناسبات والأعياد الدينية والتى كانت تضاء بالزيوت.

وتسبب تطور وسائل الإضاءة الحديثة فى قلة استخدام الوسائل التقليدية وانحصار هذه الحرفة واقتصارها على بعض الأوانى المحدودة الشكل والتى لم يعد لها استخدامات إلا للمساجد من قناديل ومشكاوات ولظهور أنواع أخرى تقوم بها المصانع الكبيرة مثل الكريستال والأوبالين نتيجة دخول التقنيات الغربية الحديثة. فانزوت هذه الحرفة فى بعض حارات القاهرة القديمة وأصبحت منتجاتها المحدودة تُباع فى بعض محلات خان الخليلى للسائح الذى يقبل على شرائها كمنتج تقليدى مصرى.

وكان الحرفيون يلاقون اهتمامًا كبيرًا من قبل الحكام وكان هناك الطوائف الحرفية التى تنظم حياة الحرفيين وتسوق منتجاتهم.

ويقوم الزجاجون التقليديون المصريون بتصدير منتجاتهم من قوارير وكؤوس إلى الدول الغربية مثل إيطاليا وفرنسا وألمانيا لاستخدامها فى حفظ المشروبات الروحية، وكذلك كؤوس للشمبانيا حتى إن الزجاج المصرى أطلق عليها اسم كأس شمبانيا نسبة لاستخدامها الحالى.

وأحيانًا ترسل أمريكا فى طلب فازات لها تصميم معين ولون بعينه حتى شكل الزخارف ويصدر منها آلاف لاستخدامها فى المطاعم الشرقية التى يمتلكها العرب هناك [٢٦] .

كذلك قل عدد الزجاجين حيث اقتصر على بعض أولاد الزجاجين دون غيرهم، فيما عدا القلة القليلة التى تتلمذت على أيـــدى عدد قليل من الصناع الكبار وما زالوا يمارسونها .

ويقوم الزجاجون المصريون بتعليم أبنائهم المهنة حتى لا يدخل غريب فى المصنع الذى أسسه الزجاج وعمل به طوال حياته وورثه عن الأجداد، وأغلب أولاد الزجاجين يمارسون المهنة إلى جانب التعليم فى المدارس والجامعات، منهم الحاج رشاد الطحان الذى تعلم ابنه فى كلية الهندسة ويمارس المهنة فى أوقات فراغه. ولكنه قام بتعليم بعض الغرباء الذين أتقنوا الحرفة وبعضهم انفصل عن الورشة وعلم آخرين، وامتد نشاط الحرفة إلى خارج القاهرة فى أول طريق الصعيد فى إحدى قرى العياط بالجيزة. كذلك اتجه بعض أولاد الزجاجين إلى فتح ورش جديدة للنفخ فى مدينة السلام شرق القاهرة مما يبشر ببداية انفتاح جديد للمهنة ربما تعود للازدهار مرة أخرى ولكنها تحتاج إلى تطوير تقنى يكسبها شكلاً عصريًا وابتكار أنواع أخرى تلائم العصر الحديث للاستخدام اليومى مما يتطلب من فنانى العصر والمتحمسين للحفاظ على التراث تصميمات عصرية يقبل عليها العامة .



وتتجه أماكن التسويق فى المناطق التى يكثر فيها السائحون مثل خان الخليلى فى القاهرة، ويأتى أصحاب البازارات فى الأقصر وقنا وأسوان لشراء كميات من الأوانى الزجاجية لعرضها على السائحين الذين يقبلون على شرائها، وكذلك لانتفاء هذه الحرفة من هذه المدن واقتصارها على القاهرة وحدها، ويطلب تلك الأوانى أيضًا فى السنوات الأخيرة أصحاب البازارات فى الغردقة وشرم الشيخ.

ومما تقدم يجب أن تتوافر وتتواجد الأسباب التى تحث على عودة الحرفة كتبنى الفنانين والمصممين لهؤلاء الحرفيين وتصميم منتجات حياتية يقبل عليها المواطن العادى، وتوجيه الزجاجين إلى منتجات يتطلبها العصر مع الاحتفاظ بالهوية المصرية فى المنتج.

ولابد من الإسراع فى إنشاء مدينة الحرفيين التى ستوفر لهؤلاء المناخ اللازم للاحتكاك بالفرد العادى والأجنبى، وبالتالى ستكون هناك سوق رائجة محليًا ودوليًا للتراث المصرى.





٩ ـ أعلام الحرفة وعناوين الورش

الجيل الأول ـ أوائل القرن العشرين.

- الحاج صبحى وشكرى الداعور ـ من الخليل ١٩٠١.
- الحاج رشاد الطحان ـ القاهرة.
- الحاج أحمد على ـ القاهرة.
- الحاج عبد اللطيف ـ إمبابة.

الجيل الثانى

- حسن ويحيى الداعور ـ باب الفتوح أولاد صبحى وشكرى الداعور.
- رياض الطحان ـ باب الفتوح ـ ثم الدويقة ـ ابن رشاد الطحان.
- أحمد على ـ كمال على ـ خالد على أولاد الحاج أحمد على.



■ محمد عبد اللطيف ابن الحاج عبد اللطيف.

■ أحمد محمد عبد اللطيف حفيد الحاج عبد اللطيف.

■ الحاج سكر ـ ابن شقيقة عبد اللطيف وتلميذه.

١٠ ـ كشاف المصطلحات الخاصة بالحرفة ولغتها

وهى ما يطلقون عليها لغة أهل الكار، ونصادفها فى أغلب الحرف على الإطلاق، ولكن فى حرفة الزجاج غابت هذه الصفة إلى حد ما لأسباب فرضتها المهنة، فإذا دخلت ورشة صناعة الزجاج لا تسمع فيها أحاديث متبادلة بين الزجاجين كما نسمعها فى سائر الحرف وليس بينهم مصطلحات خاصة بالزجاج أو تقنيات العمل وذلك لسبب رئيسى وهى أن الزجاج فمه مشغول بالنفخ والتركيز على عملية الصهر ومراقبتها بدقة شديدة لعدم تعكر الزجاج إذا خبت النار، فهم يعملون فى صمت، كذلك فإن تأثير النار على الجالس أمامها لا يسمح بصفو الذهن الذى تتوالد معه الأحاديث المشتركة. وبالتالى لم تتوالد عند الزجاج مصطلحات خاصة.

الهوامش:

(١) وهو ما يقوم به الزجاج حسن على حيث يعلم ابنه وهو فى العاشرة من عمره بإشعال الفرن فيجلس أمامه ويبدأ بإلقاء كسر الخشب حتى تضطرم النار وتصبح جاهزة لاستقبال الزجاج الكسر لصهره وتقوم والدته بمساعدته فى ذلك.

(٢) يصدر الداعور هذه الخرزات إلى ميلانو حيث يستوردها منه أحد التجار الشوام ويصنع منها أحزمة وحقائب ونعال للنساء.

(٣) خالد أحمد على بمنطقة قايتباى، ويتعلم ابنه أحمد وهو فى الصف الأول الثانوى، وبدأ فى تعلم النفخ ويصنع حاليًا كرات عيد الميلاد ـ ٩/ ٢٠٠٤.

(٤) د. عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ١٣٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٤٣.

(٧) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى أصوله وفلسفته ومدارسه، دار المعارف، لبنان، ص ٢٧٦.

(٨) المجتمع فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى العصر الفاطمى، ج١، هويدا عبد العظيم رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٨٢.

(٩) الخردادى هى آنية تسع تسعة أرطال من الماء.

(١٠) المقريزى: الخطط، ج١، ص ٣٣٩، زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين، ص١٨٠.

(١١) ما زالت منطقة باب الفتوح مكان صناع الزجاج، وكانت تحتوى على الكثير من الورش ولكنها أغلقت لموت أصحابها الذين لم يكن لهم ورثة من الأبناء يمكنهم الاستمرار فيها، والبعض الآخر انتقل إلى أماكن أخرى بالقاهرة مثل منطقة العرب بصلاح سالم، عمل ميدانى، سبتمبر ٢٠٠٤.

(١٢) القطرميز هو برطمان زجاجى.

(١٣) الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى: د. طه أبو سديرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

(١٤) شحاتة عيسى إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٢٧.

(١٥) الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: د. محمد عبد العزيز مرزوق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤٤.

(١٦) حسن الداعور، باب الفتوح حارة البيرقدار، عمل ميدانى، ٢٠٠٤.

(١٧) وليم إدوارد لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ١٩٧٤.

(١٨) سعد الخادم، الصناعات الشعبية فى مصر، دار المعارف، ١٩٥٧، ص٨٧.

محمد دسوقى

فانُوسَ رَمَضَانْ ...

العْناصُرالبنَائيةوَالتشكيلِيّة

يؤدى الجانب النفعى فى المنتجات الحرفية التقليدية دورًا مهمًا فى تنوع هذه المنتجات التى دائمًا ما تكون تلبية لمتطلبات الناس لتفى باحتياجاتهم المعيشية ومناسباتهم الاحتفالية المتنوعة. وهى فى خصوصيتها تعكس دور الخبرة وتناقل المعرفة من جيل إلى جيل. ومن هنا كان للحرف التقليدية دور مهم باعتبارها أحد عناصر الثقافة الحرفية فى التعبير عن استكمال الجوانب الاحتفالية الشعبية عند أفراد كل مجتمع من المجتمعات، ومن ثم جاء الاهتمام بدراسة بعض الحرف التقليدية والتعرف على الطرق المختلفة لتصنيعها والكشف عن خصائص القائمين على صناعتها والطرق المتبعة فى زخرفتها وتجميلها ودراسة أساليب تسويقها، والكشف عن الحكمة الشعبية فى اختيار منتج دون آخر، والارتباط به دون غيره والحفاظ عليه، ليضفى وجودها فى مناسبات بعينها قدرًا كبيرًا من استكمال الجوانب الاحتفالية.

وفانوس رمضان من الحرف التقليدية الضاربة بجذورها فى عمق التاريخ وقد تطورت أشكاله وأحجامه وخاماته تطورًا كبيرًا على مر العصور. كما تأثر الفانوس وصناعته بالحضارات المتعاقبة حتى وصل إلى شكله الحالى، ويُعد فانوس رمضان من الأشكال الشائعة للفانوس الشعبى الذى يستخدم فى مناسبة احتفالية وهى رمضان، ورغم قصر هذا الموسم فإنه استطاع الصمود عبر الأزمان، وحافظ على بعض أشكاله التقليدية المتصلة بتطور مظاهر الإضاءة. وترجع كلمة فانوس إلى أصل غير عربى ويرجح أنه فارسى وحرفيًا ينطق (فينسى) (الجمع - فوانيس)، ويعنى مشعل يحمل فى الليل، والفعل الدارج (فنس - يفنس)، مقصود به فحص الشىء وتحرى الرؤية على ضوء خافت منبعث من فانوس. كما عرفته الموسوعة العربية الميسرة بقولها: الفانوس (هو جهاز لوقاية مصدر الضوء من الريح أو المطر)، ويذكر أن الرومان استخدموا الفوانيس التى تصنع جوانبها من القرون الرقيقة لحماية المشاعل التى ظلت تستخدم حتى العصور الوسطى إلى جانب الشموع، وفى عصر النهضة استخدمت فوانيس من المعدن المثقوب،



ثم استخدم بدلاً منها الزجاج واستخدمت الفوانيس المصنوعة من الورق أو المنسوجات الرقيقة فى الشرق وكثيرًا ما تكون قابلة للتطبيق، وفى الشرق الأوسط استخدمت فوانيس من النحاس المشغول، كما استخدمت فوانيس مصنوعة من الطفلة فى بعض جهات أمريكا. ويرجع الكثير من الكتاب نشأة فانوس رمضان إلى العصر الفاطمى وربطها بقصة دخول الخليفة المعز لدين الله الفاطمى إلى القاهرة ليلاً ناحية الجيزة فاستقبله أهلها رجالاً ونساءً وغلمانًا بالفوانيس والمشاعل فرحين مهللين بقدوم الخليفة حتى أوصلوه إلى قصره، وفى تلك الأيام كان يحرم على السيدات الخروج من منازلهن فى أوقات متأخرة من الليل إلا فى الضرورة القصوى وفى شهر رمضان، على أن يكن فى صحبة غلام ينير لهن الطريق، ولولع السيدات فى استكشاف أى شىء خاص بقصر الخليفة وأتباعه كن ينتظرن الرجال حتى يذهبوا إلى المساجد لصلاة التراويح والعبادة فيها، فيأخذن الأطفال ويذهبن بهم للتنزه والطواف حول قصر الخليفة بفوانيسهم الملونة حتى أصبحت عادة يومية. وقد بهرت هذه الاحتفالية الفاطميين فحاولوا استغلالها وتدعيمها تقربًا للشعب المصرى فأخذوا يوزعون الحلوى والنقود كل عام فى رمضان على الأطفال الذين يحملون الفوانيس الملونة الجميلة؛ ومن هنا ارتبط فانوس رمضان بالأطفال، وتحولت الفوانيس من مجرد وسيلة للإضاءة إلى لعبة احتفالية خاصة بالأطفال فى شهر رمضان، وتأصلت هذه العادة، وبمرور الزمن أصبحنا نرى الأطفال يغنون أغانى رمضان وهم مبتهجون بالفوانيس التى اشتروها خصيصًا لهذا الشهر المبارك، وكلما اقترب رمضان ظهرت الفوانيس معروضة فى الأسواق ويتسابق على شرائها الأهالى للأطفال، فإذا حل الشهر الكريم وجدناهم كعادتهم يخرجون فى جماعات بفوانيسهم الملونة وقد أضاءت الطريق وتكون المحال التجارية قد تزينت وأضيئت بالأنوار.

وأصبح الفانوس السمة الرئيسية للتعبير عن شهر رمضان وأصبح له سوق رائجة تبدأ قبل شهر رمضان بعدة شهور، حتى وصل الحال فى عصرنا الحاضر إلى العمل فى تصنيع فانوس رمضان تقريبًا طوال العام للإقبال الكبير عليه، فتبدأ عملية التصنيع من بعد العيد مباشرة وحتى النصف الأول من شهر رجب من العام التالى، ثم تبدأ عملية التسويق من النصف الثانى من شهر رجب حتى النصف الأول من شهر رمضان. وبدأت تتمركز صناعة الفوانيس فى مناطق عدة فى القاهرة الفاطمية أو خارج أسوارها، وأشهر هذه المناطق هى بركة الفيل بالسيدة زينب وشارع تحت الربع بالدرب الأحمر، بجوار بوابة المتولى وميدان باب الشعرية بجوار بوابتى النصر والفتوح، وقد انتشر الصناع فى معظم محافظات مصر، وكلما ازدهرت حرفة الفوانيس وتطورت بدأ الصناع يطورون من خاماتها وموديلاتها ورسومها حتى أصبح تجار الفوانيس يقومون بتصديرها للكثير من البلدان العربية والأجنبية رغم غزو الفانوس الصينى لمصر وانتشاره وذلك بقراءة للمزاج الشخصى لكل طبيعة على حدة، بوعى غاية فى الذكاء، فمثلاً لاحظ تجار الفانوس ميل التجار العرب إلى الفوانيس ذات الرسوم الزخرفية والآيات القرآنية وبعدهم عن الفوانيس ذات الرسوم الفرعونية فبدأوا فى تجهيزها لهم. كما لاحظوا ميل الأجانب إلى الفوانيس المرسوم عليها رسوم فرعونية أو سادة بدون رسوم لاستخدامها كوحدة





إضاءة خاصة بالديكور فبدأوا فى إعدادها لهم أيضًا؛ أما المصريون فمزاجهم يستوعب كل هذه الألوان ومن هنا أصبح فانوس رمضان مصدرًا للدخل القومى فى موسم تسويقه القصير.

وتتم عملية تصنيع الفوانيس فى ورش متفرقة فى أنحاء القاهرة والجمهورية على حد سواء، وذلك ببدء التاجر فى الذهاب إلى الورشة واتفاقه على موديلات الفوانيس المراد تصنيعها للعام القادم، وعند الاتفاق تبدأ الورشة فى الاستعداد والتجهيز للعمل بداية من شراء المواد الخام وتجهيز أعداد الصنايعية اللازمين لإنجاز هذه الطلبية، كما تتبع سياسة تكاد تكون واحدة فى جميع الورش وهى أن يبدأ الصنايعية فى تصنيع الموديلات الصغيرة من الفوانيس أولاً وإرجاء المقاسات الكبيرة من الفوانيس إلى منتصف الموسم، وذلك يكون لأغراض عدة، أهمها أن المقاسات الصغيرة عند تصنيعها تصيب الكثير من الصنايعية بالزهق فيستغل صاحب الورشة حاجة الصنايعى للمال وقلة الورش التى بدأت فى استئناف عملية التصنيع فى بداية الموسم وينجز ما طاب له من المقاسات الصغيرة. وإذا لم يفعل ذلك وبدأت الورشة بتصنيع المقاسات الكبيرة من الفوانيس ستبدأ عملية الإنتاج على أوجها فى كل الورش وبذلك لن تستطيع الورشة أن توفى بما قد التزمت به من اتفاقات لتصنيع فوانيس صغيرة، كما أنها لن تستطيع تخزين الفوانيس الكبيرة فى كراتين مثلما يتم فى الفوانيس الصغيرة. ولورش تصنيع الفوانيس نظام محكم فى الإدارة؛ حيث إن خطأ صنايعى واحد فى تصنيع أى جزئية من أجزاء الفانوس يؤدى فى النهاية إلى عدم توافق هذه القطعة مع مثيلاتها من القطع؛ ولذلك لا بد من انتقائهم بدقة لضبط العمل وفقًا للموديلات المراد إنجازها.

أما الخامات التى تستخدم فى عملية تصنيع الفانوس هى الصفيح، ويأتى على شكل ألواح أو قصاصات متبقية من عملية تصنيع الصفائح التى تُستخدم فى تعبئة السمن والجبن، يقوم الحرفيون بتقطيعها وقصها حسب مقاسات الفانوس المطلوب ويقوم صاحب الورشة بشرائها بالطن، ثم طبق الألفونيا لتطهير الصفيح الخام قبل إتمام عملية اللحام، ثم القصدير الذى بواسطته تثبت قطع الصفيح فى بعضها البعض عن طريق كاويات اللحام التى تسخن على النار، ثم الزجاج الذى يأتى كبواقى من محلات بيع البراويز ويقص حسب مقاس الفانوس المطلوب، والوصلات الكهربائية التى تستخدمها أغلب الفوانيس هذه الأيام. وللفانوس مراحل عدة يمر بها حتى يأخذ الشكل الذى نراه عليه الآن، تبدأ بمرحلة تحديد وتنفيذ (الموديل) أو شكل الفانوس المطلوب، وعند البدء فى تصنيعه يقوم الصنايعية بتجهيز الأسطمبات الخاصة بمقاس هذا الفانوس المطلوب؛ حيث إن لكل فانوس شكله ومقاسه واسطمبته الخاصة به، وهذه الاسطمبات مصنوعة من الصفيح ومدوّن عليها اسم الفانوس. ثم بعد ذلك تبدأ مرحلة قص صفيح الفانوس المراد تنفيذه بدقة وإحكام حسب الموديل المطلوب بواسطة مقص الصفيح المخصص لذلك. وأى خطأ ينتج عن عملية القص يعنى خسارة كبيرة عند تجميع الفوانيس ولحامها، أى عند تقفيلها؛ لذلك تتم هذه العملية بكثير من الحذر. ثم بعد ذلك تبدأ مرحلة قص الزجاج حسب الاسطمبة القادمة من الورشة، ويكون الزجاج تخانة ٣ م حتى يكون خفيفًا على جسم الفانوس عند تقفيله، كما تقوم ورشة الزخرفة بتلوين الزجاج، حيث يتم عمل

الشبلونات الخاصة بهذا الفانوس وتنفيذ ما يطلب منهم من رسوم وزخارف وكتابة آيات قرآنية أو حسب طلب الزبون. وتبدأ الورشة بعمل الشبلونات الخاصة بتلك الرسوم والكتابات وتسمى بـ "السلك سكرين" ثم يبدأون فى تحضير الألوان الخاصة التى تذوب فى السبرتو ومنها (الأحمر، الأخضر، الأزرق، الأصفر) ويبدأون فى وضع الشبلونة على الزجاج وإنزال الألوان حسب الدرجات المطلوبة منهم، وتكون هذه الرسوم الخطوط مأخوذة من المساجد الكبيرة كالرفاعى والسلطان حسن والرسوم الزخرفية من الكتب الدراسية الخاصة بمدارس الصنايع قسم زخرفة وغيرها من المصادر. أما عملية إنزال ألوان السبرتو على زجاج الفانوس يدويًا تتم عن طريق لف قطعة من القطن على عصا رفيعة يقوم الصنايعى بغمسها فى اللون المراد وسحبها على الزجاج بطريقة عرضية، وهكذا تتم مع كل لون وحسب طلب كل زبون وما يريده، وهذه الطريقة تنفذ فى ورش تصنيع الفانوس دون اللجوء لورش الزخرفة. كما أن هناك زخرفة أخرى تتم على صفيح الفانوس بأن تنقش على الصفيح أشكال زخرفية كالهلال والوردة والنجمة سواء كانت بارزة أو مفرغة ويتم هذا عن طريق "مكن" خاص بالورشة يسمى (ماكينة الكردون) توضع بها الاسطمبة المراد تنفيذها. وكانوا قديمًا ينفذون هذه الزخارف ولكن عن طريق الدق اليدوى بأقلام تسمى أقلام (الربوسية) حتى تبرز الرسمة على الصفيح فى المنطقة المراد تنفيذها. ثم بعد ذلك تبدأ المرحلة النهائية من مراحل تنفيذ الفانوس والتي تسمى (بمرحلة القيام) وهى تجميع جميع أجزاء الفانوس التى تم تشكيلها ولحامها مع بعضها البعض حتى يصبح مكتملاً ثم بعد ذلك يركب للفانوس الأقفال (والعلاليق) أى التعليقة التى يعلق منها الفانوس ثم يقومون بتركيب التوصيلات الكهربية للفانوس.

أشكال المنتج من الفوانيس المصنعة

للفوانيس أشكال كثيرة ومتنوعة وكل شكل فيها له من ثلاثة إلى أربعة أصناف، وكل صنف له ثلاثة مقاسات تبدأ من الصغير والوسط ثم الكبير الذى قد يصل طول بعضه إلى ثلاثة أمتار. ولتمييز كل صنف فانوس عن آخر سميت بأسماء أطلق عليها موديلات، وفى الماضى كان يوجد فانوس "أبو شمعة"، وكان الفانوس الأساسى، كما كانوا يصنعون الكثير من الهياكل لألعاب تحمل أشكال (دبابة - الفنار - مركب - الترماى - الطيارة - مرجيحة) وكل شكل له عجل وتوضع به شمعة، ولكن كل هذه الأشياء اختفت لأنها ظهرت بشكل كبير أثناء الحروب وكانت بديلاً للألعاب الشعبية عند الأطفال حيث كانت توزع بكثرة فى الأرياف. ومن أسماء الموديلات الشهيرة للفوانيس المتوارثة آبًا عند جد موديل مثل (البرلمان - تاج الملك - مقرنص - فاروق- أبو لوز - البرج - البرميل - شق البطيخة - شويبس - عفركوش - طار العالمة)، والأخير لا ينفذ الآن وكان شكله مثل الطار الذى تستخدمه العالمة أو الراقصة فى الرقص وله وجهان وستة أضلاع، ويمسك الوجهان بعضهم بعضًا ويلون بألوان سبرتو (أحمر - أزرق)، أما بعض الأسماء الحديثة لموديلات الفوانيس فمنها (فانوس المصحف - فانوس بدلاية - فانوس عروسة البحر - فانوس صاروخ - فانوس أبو ولاد (أو أبو عيال) - فانوس مسدس - فانوس فاروق بعرض - فانوس فاروق كبير - فانوس مخمس - فانوس إضاءة - فانوس لوتس صغير - فانوس كوره أى كرة (كرة أرضية) - فانوس شمامة - فانوس نجمة - فانوس حسن نصر الله -





فانوس عبد العزيز ـ فانوس فاروق أبيض سادة بباب للإضاءة ـ فانوس بعرق). كما أن أغلب موديلات هذه الفوانيس تشتق أسماؤها من شكلها، مثال فانوس البرلمان لأن قبة الفانوس تشبه قبة البرلمان، فانوس مقرنص وهو فى شكله يشبه المقرنصة الإسلامية، وفانوس تاج الملك لوجود رسمة التاج الملكى على الصفيح عند قمة الفانوس، وأتوقع فى رمضان القادم أن تظهر موديلات تستمد أسماءها من الثورة الحالية ورحيل النظام.

ويتميز الفانوس الرمضانى بخصائص بنائية وتشكيلية مهمة لأنه خلاصة فكر وخبرة وعادات شعب له حضارة فنية منذ آلاف السنين، وقد أفرزت لنا هذه الخبرات منتجًا شعبيًا له سماته المعمارية والزخرفية والجمالية، وبرغم مرور الحقب الزمنية عليه والسعى لتطويره فإنه ما زال محتفظًا بسمات معمارية ووحدات زخرفية وأشكال جمالية مستلهمة من المنازل الأثرية القديمة والكنائس والمساجد بعماراتها وقبابها ومآذنها وأبوابها ونوافذها، ففانوس رمضان هو عصارة حضارات وفنون عاشت فى مصر وتشربت فى أذهان ووجدان الصناع المهرة وأحفادهم جيلاً تلو الآخر، ليفرزوا لنا فى النهاية منتجًا شعبيًا له سماته الجمالية والتشكيلية.

فالفانوس هو شكل مجسم ثلاثى الأبعاد له طول وعرض وعمق مثل العمل النحتى ويمكن رؤيته والالتفاف حوله والاستمتاع بجمالياته من جميع الجهات، لذلك تفانى الصنايعى فى تزيينه وتجميله بشتى الوسائل والتقنيات، سواء بالرسوم أو الزخارف أو الكتابات على الزجاج أو بالتقبيب أو التفريغ أو القص على الصفيح أو إضافة أجزاء من الصفيح المفرغ عليه وتثبيته باستخدام اللحام ليظهر لنا تنوعًا فى أشكاله، فالفانوس شكل فنى له سماته الجمالية والتشكيلية. وعندما نستعرض شكل الفانوس نجده يتكون من ثلاثة أجزاء: قاعدة ثم بدن ثم قبة تحيط بها شرفة مثبتة على قمة البدن.

ـ وفى القاعدة نجد أن الصنايعى قد حقق فيها شروط التوازن والثبات والارتكاز والتناسب مع حجم البدن الذى تقوم القاعدة بحمله ويحافظ الصنايعى على هذه النسب وهذه المقومات كلما تغير شكل الفانوس أو مقاسه أو حجمه.

ـ أما بالنسبة للبدن فقد اعتمد على أشكال مختلفة، منها المربع والمثلث والدائرى والمستطيل، وقد روعى فى ارتفاع البدن مدى تناسبه وتناسقه مع القاعدة ومدى تناسبه مع طول الشمعة التى توقد بداخله بالنسبة للفوانيس الصغيرة، كما اعتمد الصنايعى على الحلول المعمارية للشكل المعمارى، فوجدناه يستخدم تلك الحلول فى البدن الخاص بالفانوس بأن يعتمد على الباب والشباك والحوائط لإيجاد حلول جمالية تماثل المنازل القديمة والمساجد والكنائس، الفارق بينها هو أن الحوائط التى تشكل أجزاء بدن الفانوس تشف عما بداخلها وتسمح للإضاءة بأن تنفذ خارج هذا البدن وتضىء ما حولها عكس حوائط المنازل التى تخفى وتستر ما بداخلها. أما الباب أو الشباك الذى يوجد فى البناء المعمارى فيقابله الباب والشباك فى بدن الفانوس. ويكون هذا الباب مثبتًا بمفصلتين وقفل كما هو موجود فى أبواب المنازل والمساجد المعمارية، ويُراعى أن يتناسب ارتفاع الباب وعرضه مع ارتفاع الفانوس وعرضه، ولا بد أن يكون مناسبًا لدخول الشمعة أو دائرة الكهرباء: لأن الباب يؤدى دورًا جماليًا فى التشكيل البنائى للفانوس ودورًا وظيفيًا فى تثبيت عناصر الإضاءة.

ـ أما بالنسبة إلى القبة فهى شبيهة فى أغلب الأحيان بقبة المسجد وقباب الحمامات القديمة وتتكون من قطعة من الصفيح تفرغ منها أشكال زخرفية على هيئة شرائط متتالية، ويكون التفريغ على شكل مثلثات رفيعة حادة ومدببة تتجاور مع بعضها فى شكل مخروطى كالقمع المقلوب، وتسمى هذه القبة بالقبة (المشرحة)، أما القبة المصمتة فهى قبة غير مفرغة فيها زخارف مدقوق عليها بطريقة التقبيب والتفريغ لبعض الزخارف وتسمى بالقبة (العربى)، وهذه القباب تمثل مع الشرفة الملتصقة بها القمة التى تعلو بدن الفانوس، وللقبة فوائد عدة علاوة على قيمتها الجمالية والتشريحية كجزء مهم من أجزاء تكوين الفانوس، إذ تجعله يقف فى شموخ الملك الذى يعلو رأسه التاج المرصع بالزخارف والنقوش، حيث يثقب فى قمتها على الجانبين ثقبان تثبت فيهما العليقة التى يعلق منها الفانوس، كما أن وظيفة تفريغ صفيح القبة على شكل مثلثات مدببة تجعل لها دورًا ووظيفة علاوة على شكلها الجمالى وهو دخول الهواء وخروجه داخل الفانوس، مما يسمح بإبقاء الشموع مضاءة بطريقة سليمة دون انطفائها وانتشار أشعة ضوء الشموع لأعلى بشكل جمالى وفى كل الاتجاهات. أما بالنسبة للشرفة فهى تمثل التاج الذى يعلو قمة بدن الفانوس وهى التى تفصل بين بدن الفانوس وقمته، ويتفنن الصنايعى فى زخرفتها وقصها وتفريغها بطرق متعددة تشبه العرائس التى تعلو مبانى المساجد، كما كان يقوم الصنايعى بزخرفتها قديمًا بأقلام معينة تسمى أقلام (الربوسية)، أما الآن فيستخدم فى زخرفتها ماكينة (الكردون) التى تقوم بعمل مثل هذه الزخارف وذلك لكثرة أعداد الفوانيس التى تصنع بشكل يومى، وتتكون الشرفة من أشكال مختلفة ـ إما نصف دائرة أو مثلث ناقص أو ربع دائرة أو مثلث كامل أو أشكال متقابلة على هيئة موجة البحر ـ وتلتصق ببعضها فى شكل سيمترى منتظم ليكوّنوا الشكل الجمالى المراد تحقيقه تشبهًا بالعرائس التى تعلو جدار المسجد.

أما العليقة التى يعلق منها الفانوس فقد تختلف فى الشكل من فانوس لآخر؛ لأنها تكمل الشكل الجمالى للفانوس، ولذلك نجد منها الأشكال الدائرية والبيضاوية وأخرى تكون على شكل (قوس) وأخرى على شكل (لوزة) ويمكن للصنايعى الاستزادة فى تجميل الشكل بأن يصنع العليقة من جزءين تفصل بينهما وردة أو بلحة من الصفيح المنقوش بشيات متعرجة لإضفاء الطابع الجمالى عليها. ويستوحى الصنايعى هذه الأشكال من الأجزاء النحاسية التى تعلو قمة المئذنة أو القبة وتثبت هذه العليقة فى قمة القبة.

ـ ومن هنا نرى أن فانوس رمضان استطاع الصمود عبر الأزمان وقد امتص من رحيق الحضارات السابقة وفنونها المختلفة وبخاصة المعمارية، ليصل لنا ويستمر فى شكله الحالى على يد صناع مهرة استطاعوا أن يمنحوه الحياة فمنحهم المجد.



المراجع:

١ ـ الجبرتى، عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، القاهرة، الخرنفش، ج (٣)، ص٥٠.
٢ ـ عثمان خيرت، فانوس رمضان ، مجلة الفنون الشعبية، عدد (١١)، ديسمبر ١٩٦٩، ص٣٨.
٣ ـ حسن عبد الوهاب، رمضان، القاهرة، دار القلم، ١٩٦٠، ص٣٧.
٤ ـ خليل طاهر، شهر رمضان منذ فجر الإسلام إلى العصر الحديث، ص١١٠.
٥ ـ محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، دار القلم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥، ص٢٤.



إيمـان مهـــران

الفُخَّـــارُ... ذاكِرة الحَضارَة المِصرِيّة

الفخار فن وعلم ارتبط بحضارة وادى النيل، فهو يحمل ملامح الخصوصية المصرية، التى وضعت أسسًا لمدرسة فنية عريقة عاشت مع المصرى من البداية.

والفخار يصنع من طينات سهلة التشكيل عندما تجف وتحرق تصبح صلبة وتكتسب صفات جديدة.

تتميز مدرسة الفخار الشعبى المصرية بالتجريد والبساطة المحملة بالتعقيد، فهو أسلوب سهل ممتنع، يذكرك بجدران المقابر ذات الحفر الدقيق الذى يمثل قمة الانسيابية والتبسيط، وعظمة التقنية مع اكتمال المعرفة بفنون التشكيل.

والفخار الشعبى كمنتج تشكيلى من خامة الطين يصنعه الفخرانى بغرض تلبية حاجة الناس حاملاً رموز الشعب وقيمه، وهو يمثل فى بساطة مجموع التراكم لمعتقدات الجماعة الشعبية.

وهناك أسرار حول الحرفة وأشكالها، عاشت منذ القدم، وتوارثها الحرفيون الفخرانية، بينما ظلت الوظيفة للشكل الفخارى هى سر استمراره، كما عكست تقنيات الفخرانى تأثيرها فى هذا الاستمرار.

الفخرانى

إن صانع الفخار مشارك فى المناسبات الاجتماعية والدينية، فيشكل أشكالاً مختلفة حسب كل مناسبة، فهذا إبريق المولود، وهذه مبخرة تمر عليها الأم فى السبوع، وهذا حصان وهذا ديك، وتلك عروس تحمل الفاكهة.

وليس أدل على مكانة الفخرانى فى المعتقد المصرى القديم من أن المصريين القدماء عدوه الإله خنوم إله الخلق الذى يجلس على عجلة الفخار ليشكل الإنسان.

إن الفخرانى يتعامل دائمًا فى حدود تشكيل الأوانى بحرص وسرية، لذا ظلت أسرار المهنة داخل أسرة الفخرانى يتوارثها أبناؤه.. ونادرًا ما يتعلم المهنة أحد من خارج الأسرة.

الفخار والحضارة الإنسانية

كان لظهور الفخار بشكله الحالى قصة ما، لعبت فيها خطوات حرق الطين دورًا كبيرًا، واستقرت مع الوقت طرق التشكيل والحرق وانتشرت كجزء من المعرفة الإنسانية.

ولقد سجلت النقوش والعلامات على السطح الطينى ليعكس كل مكان رموزه وعقائده على أشكاله الطينية سواء المنفذة بالخدش أو الحذف أو بالتلوين عليها بالأكاسيد الطبيعية.

ومع تطور الإنسان وظهور الحضارات المختلفة تنوع إنتاج الفخار ليزود كل عصر باحتياجاته التى تخدم إنسان هذا العصر، وقبل الدين رسمت الخرافات ودونت المعتقدات على السطح الطينى.

ولقد كانت حضارة الصين والهند والعراق ومصر من أقدم الحضارات الإنسانية التى تميزت فى إنتاجها الفخارى، ففى الصين عرف البورسلين والفخار الأبيض، بينما فى العراق وجدت قوانين حمورابى على ألواح طينية، كما عثر على أدبيات الآشوريين مدونة بالخط السومرى. أما فى مصر فقد كان لوجود نهر النيل واستقرار الإنسان المصرى على ضفافه الأثر فى ازدهار تلك الصناعة وتميزها.

مدرسة الفخار المصرى

كان للمدرسة المصرية فى فن الفخار أهمية فى ترسيخ السمات الفنية ذات الصلة بالحضارات المتنوعة التى عاشت فى مصر، وكان من الممكن لتنوع تلك الحضارات أن تؤثر بالسلب فى الأسلوب الفنى للفخار المصرى، ولكنها أثرته وأكدت على رموزه واستوعبت رموزًا جديدة لتتآلف مع الأسلوب المحلى المميز للفخار المصرى.

إن الفخار المصرى يمثل همزة الوصل بين العصور المصرية المختلفة، وهو الموروث الحى بأغلب ملامحه رغم المدنية والحداثة.

إن الوضع الحالى للفخار الشعبى فى مصر لا يعكس هذا التاريخ العريق؛ فالفخار الآن يقتصر استخدامه على طبقات اجتماعية فقيرة، كما أنه لا يعبر عن مستوى المنتج الذى كانت مصر قد بلغته فى السابق فى الكثير من مراحلها التاريخية.

الفخار المصرى والبيئة

لقد وهبت مصر البيئة التى منحتها أنواعًا عدة من الطينات، والتى ساهمت فى تنوع المنتج الفخارى، بل إن التاريخ جعل من مصر والصين والعراق والهند مناطق تميز حضارى يعكسه فن الفخار كمنتج يعتمد اعتمادًا أساسيًا على الطين المحلى.

والطينات أنواع فهى (طينات جيرية، وطينات كولينية، وطفل أبيض وغيرها).. ويمكن خلط طينة بطينة أخرى للحصول على تركيبة طينية جديدة.

أما الطينات المستعملة فى صناعة الفخار فى عهد المصرى القديم فهى (طمى النيل، وطينات قنا والبلاص والتبين)، أما الطينات المستخدمة حديثًا فهى طينات (أسوان وسيناء وقنا والمقطم، وطينات خارجية). وهذه الأنواع ليست واحدة فى تركيبها وإنما تتفاوت إلى حد كبير فى طبيعتها، وفى المواد الغريبة التى تؤثر فى لونها وعلى صلاحيتها لصنع منتجات الفخار والخزف [1].

وعن الفخار كمنتج يشكل ويحرق فقد اعتمد المصرى على خامات بيئته لكى يصل إلى المراحل التقنية التى تميزت بها حرفية الفخار فى مصر.



فقد اكتشفت أول عجلة خزفية يدوية فى مصر القديمة، حين عثر على نموذج صغير مثّل خزافًا أمام عجلة يشكل الأوانى، (وقد وجد هذا التمثال فى حفائر سقارة وهو من الحجر الجيرى وموجود الآن بمتحف شيكاغو) ولكنها الآن أصبحت كهربائية[٢].

ومرت عملية التسوية للمنتج الفخارى بمراحل بدأت من حفرة فى الأرض لتصل للفرن الكهربائى. وفى الدولة القديمة فى سقارة وبنى حسن كانت هذه الحفرة مخروطية الشكل أو منشورية تبدو متسعة من أسفل. وتطبق من أعلى مثل صرح العمائد فى المعابد، وقد استخدم الخشب كمادة للوقود فى العصور الإسلامية. وتطورت الأفران واستقرت على الفرن الكهربائى المعروف الآن للحرفيين[٣].

رؤية للتطور التاريخى لفنون الفخار المصرى

فخار عصر ما قبل التاريخ (عصر ما قبل الأسرات)

لقد عثر على الفخار فى أغلب المناطق ومنها المناطق التالية[٤]:

١ ـ العمرى: تقع شمال حلوان ووجد بها (١٧) نوعًا من الفخار.

٢ ـ ديرتاسا: وهى فى أسيوط وتعرف الآن بساحل سليم ووجد بها (٥) أنواع من الفخار.

٣ ـ الفيوم (أ، ب): وجد فى الفيوم فخار مصنوع باليد ومخلوط بالتبن.

٤ ـ مرمدة بنى سلامة: تقرب من القاهرة بـ (٥٠) كيلو مترًا، ووجد بها نوعان من الفخار ذى اللونين الأحمر والأسود ووجد بها نموذج من الفخار لقارب.

٥ ـ نقادة الأولى والثانية: وهى تقع بقنا ولها حضارة مستقلة، ولها مائة نوع عرف (٧٠) منها وظل (٣٠) فى الجزء الذى يستجد من الاكتشاف.

٦ ـ المعادى: ضاحية بالقاهرة وتميز فخارها بالشكل المنقوش بالرسوم الملونة بالأحمر ولها أرجل.

٧ ـ سمانية: بلدة قريبة من نجع حمادى بقنا وتتميز بفخار ذى حافة سوداء، وهو مصقول.

٨ ـ منشأة أبو عمر: وتقع قرب دسوق بكفر الشيخ. وعثر على هذا الفخار عام ١٩٨١ وهو يتميز بأشكال عليها خطوط تشبه الموجودة على أشكال نقادة الأولى والثانية بقنا.

٩ ـ البدارى: تقع فى أسيوط وقد وجدت بها ستة أنواع فخارية[٥].

الفخار فى مصر الفرعونية

كان للفخار منزلة فى مصر الفرعونية حيث قدس الفراعنة (الإله خنوم) وهو على هيئة رجل ذى رأس كبش وقرون مزدوجة، ويمثل الإله الخالق للحياة والكائنات الحية فى معتقداتهم والذى كان يصور جالسًا أمام عجلة الفخار يشكل عليها الإنسان من الصلصال، وهو ما يعنى أن صناعة الفخار على العجلة عرفت فى مصر منذ العصور الأولى التى نشأت فيها هذه الأسطورة؛ لذا يمكن أن نقول إن هذه الحرفة من أقدم الحرف التى عرفتها مصر.

ونلاحظ فى الأوانى المصرية القديمة المحفوظة بالمتاحف أن معظمها ليس له قواعد تستقر عليها وتنتهى بشكل مخروطى (كالزير الحالى)، وذلك لأنها كانت تثبت فى أرضية المنزل أو توضع على قواعد أو حوامل خشبية. وقد كانت الأوانى تتحلى بصورة محفورة أو ملونة[٦].



إننا نستنتج من هذا أن الفخار استقر فى العصر الفرعونى، وأصبحت له ملامح خاصة مازالت آثارها موجودة على الإنتاج الفخارى الحالى. وتكاد ترى ملامح هذه الأشكال فى كثير من أدوات الطعام والتخزين التى تنتجها الكثير من المناطق الفخارية فى مصر.

الفخار الشعبى .. قراءة لملامح المكان

يمثل الفخار لدى الأثريين قراءة للمجتمع المنتج له من حيث الصناعة والمستوى الاقتصادى وشكل الحياة فى المناحى كافة. فالفخار هو الأدوات المستخدمة فى الطعام والشراب والتخزين والكثير من أشكال الزينة، بالإضافة إلى كونه يحمل علمًا من خلال التراكيب الكيميائية وخصائص الخامة ومستوى الشكل والتصميم، والوصول بالهدف النفعى بالتوازى مع الهدف الجمالى من الشكل الطينى يحتاج لعشرات السنين كى ينضج كشكل محمل بالقيم الجمالية.

وهو ما يعكس عبقرية المكان التى تنتج الشكل وأهمية جمال التصميم للسطح الخارجى للفخار، والذى لم يكن أبدًا عفويًا بل هو نتاج مراحل مر بها لمئات السنين ليصل لمراحل متميزة فى فنون التشكيل، ولكن ما لبث أن هبط المنحنى بالمنتج الفخارى لعوامل كثيرة ولكنه يرفض الاندثار.

الفخار الرومانى

اشتهرت الفنون الرومانية بالمنتجات الفخارية، وتركت مقابر كوم الشقافة ـ الإسكندرية ـ دليلاً على تنوع المنتج الفخارى إبان هذا العصر، وهى المقبرة الرومانية التى تعود إلى القرن الثانى الميلادى، وقد نحتت فى الصخر تحت الأرض، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى "الشقف" وهو كسر الأوانى الفخارية والتى كونت ما يشبه التل "الكوم". واسم "كوم الشقافة" هو الاسم العربى الذى أطلق على المنطقة إحياءً للاسم اليونانى القديم .. وقد وجدت جرار لحفظ رماد الجثث بعد حرقها. وتعتبر تلك المقبرة أكبر المقابر الرومانية التى عثر عليها وتقع هذه المقبرة الأثرية بمنطقة كوم الشقافة فى حى كرموز و هى جزء من مدينة الإسكندرية القديمة.

عرائس التناجرا

تماثيل صغيرة مصنوعة من الطين المحروق، وترجع التسمية إلى وجودها بكثرة فى منطقة بهذا الاسم قرب (بومبى)، وانتشرت بعد ذلك فى جميع أنحاء الإمبراطورية اليونانية القديمة، ووجدت مجموعة ضخمة منها فى مصر، وهى تروى أحداثًا شعبية يومية ولها ألوان زاهية ولها زى طويل يصل للقدمين، ويوجد الكثير منها فى المتحف الرومانى اليونانى بالإسكندرية [٧].

الفخار القبطى

اعتمد الفخار القبطى على الاستمرارية للأشكال القديمة التى كانت موجودة فى مصر الفرعونية، ولكنه حمل رموزًا ارتبطت بالعقيدة المسيحية، والفن القبطى فن شعبى له رموزه ودلالاته الخاصة به والتى تجعله متفردًا بين الفنون الأخرى، وقد ترك أشكالاً كثيرة اعتمدت على الاستمرار فى نفس طريقة التشكيل مع وضع عناصر ومفردات تتلاءم مع التشكيل وتعكس العناصر الرمزية فى العهد القبطى، لنجد السمكة وعنقود

العنب والصلبان وغيرها من الرموز القبطية التى تعبر عن المعتقد المسيحى، ليصبح الفخار القبطى فنًا له خصوصيته التى تميزه كأسلوب وسط الأساليب الأخرى.

فخار العصر الإسلامى

كان الخزف موازيًا فى تقدمه لصناعة الفخار، والدليل على ذلك شبابيك القلل التى تشبه فى دقتها (الدانتيلا)، وشباك القلة يوجد بين بدن القلة ورقبتها والقلة تستخدم لشرب الماء حيث انتشرت فى عهد الفاطميين والأيوبيين، وهى بالمتحف الإسلامى شاهدة على ازدهار الفخار الإسلامى، وقد حدث فى عهد العثمانيين ـ الذى بدأ فى مصر من عام ١٥١٦ ـ انحدار فى مستوى الإنتاج الحرفى بشكل كبير جاء نتيجة لهجرة الحرفيين والفنانين المصريين إلى تركيا بأمر من السلطان العثمانى [٨].

الفخار فى دولة محمد على

بعد إقامة (محمد على) لدولة مصرية حديثة لم ينل الفخار تقدمًا، بل بدأت نهضة الخزف فى نهاية القرن (١٩)، حيث أنشأ (جونسون) باشا مصنعًا فى منطقة فم الخليج، وتبعه (ماثيو) بالإسكندرية مستعينًا بخزافين يونانيين وخزاف فرنسى، واستمرت إقامة المصانع الخزفية بشكل فردى حتى بدأت هدى شعراوى فى إرسال بعثات دراسية إلى أوروبا. وكان أول المبعوثين (محمود صابر) الذى تعلم فى مصنع سيفر بفرنسا، ثم عاد لمصر ليدرس فى مدرسة الفنون التطبيقية فى قسم الخزف، وبعد فترة قصيرة نقل إلى مدرسة الصناعات الزخرفية ببولاق حيث أنشأ قسمًا للخزف.

وفى أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين أرسل الفنان سعيد الصدر مبعوثًا لإنجلترا لتعلم الخزف فى (كلية كمبرول)، وكان له الفضل فى نهضة الخزف المعاصر فى مصر. وعندما عادت البعثات المصرية من الخارج بعد نهاية الحرب العالمية، بداية من عام ١٩٤٥، كان من هؤلاء المبعوثين رائد فن الخزف أ. د. عبد الغنى الشال الذى أثرى المجال بخبراته وتوسع فى نشر علوم الخزف الكيميائية على مستوى الإقليم العربى.

كما أقامت وزارة الثقافة البينالى الدولى للخزف الذى بدأ منذ عام ١٩٩٢ وكان يقام كل عامين، وبشكل منتظم، ووصل عدد المشاركين فيه إلى (٦٦) دولة وكان يعرض لفنون الخزف والفخار.

إنه من الملاحظ أن كل هذه المراحل التى تحدثنا عنها لمست فن الخزف أكثر من الفخار، وأن التواصل بين الفنان والأكاديمى وبين الحرفيين فى مصر يكاد ينعدم، ولذا ظلت خبرة الفخرانى التقنية هى التى توارثها فقط دون أى تغير أو تنمية.

وقد رأى (ف. هـ. نورس) [٩] أن هناك تطورًا دوريًا للفنون والحرف الفنية فى جميع المدنيات والحضارات العظيمة، قد اتخذ صورًا متماثلة حيث قسمها كالتالى:

أولاً: البدء بإنتاج الأدوات البسيطة الساذجة ذات الطابع النفعى البحت.

ثانيًا: أدى تكرار الإنتاج لهذه الأدوات إلى تناسق أعظم فى المرحلة الثانية وأدخلت عليها زخارف بسيطة.

ثالثًا: بدأ اختيار المواد بدقة لتكون ملائمة للاستعمال وأصبحت الزخرفة أكثر شيوعًا وصارت النسب ممتعة للعين بقدر ما هى نافعة ومجدية.

رابعًا: استقر الأسلوب التقليدى وكثرت الزخارف وأنتج التقدم الصناعى الفنى خامات ومواد جديدة ووسائل شتى للتنفيذ العملى، وهذه قمة الإتقان وذروة التطور.



خامسًا: بعد بلوغ القمة لا بد من الانحدار، فذهبت البساطة والأمانة وصارت الزخارف أكثر تعقيدًا.

سادسًا: فى هذه المرحلة الأخيرة يبدو التدهور واضحًا، وتنعكس صوره فى الانحلال والمغالاة والمبالغة، وهذه نهاية عصر من العصور.

الفخار والحياة الشعبية

طوال التاريخ المصرى كان الفخار جزءًا أساسيًا من أدوات الحياة، ومشاركًا فى الممارسات العقائدية وفى العادات الحياتية، وفى سد الاحتياجات الأساسية من أدوات الطعام والشراب والتخزين والنقل للأغذية من سوائل وحبوب، ليصبح الفخار شريكًا طوال العصور حتى وقتنا الحالى.

١ ـ الفخار الشعبى وعادات الحياة اليومية

يرتبط المنتج الفخارى بدورة الحياة كما سنجد فى:

أ ـ الميلاد:

الحمل

على سبيل المثال فى محافظة قنا بجنوب مصر تسمع أنه عندما تفقد الأم جنينها (والذى فقد فى شهور الحمل الأولى) فإنها تحتفظ به فى (قلة) بها حنة وذلك عقب تجفيف هذا الجنين فى الشمس، ويتم وضع ملح وسكر عليه ولفه بشاش أبيض، ثم يتم (نشر) القلة ووضعه فيها وإغلاق القلة عليه بعد جمع جزءيها بالجبس.

وعندما نحلل هذه الطريقة نجد أن القلة بديل الأرض وأن الاعتقاد فى الاحتفاظ بالجنين لإعادة استخدامه حين الحاجة إليه، فعندما تتأخر أى امرأة من القريبات أو الصديقات أو هى نفسها فى عملية الإنجاب، رغم المحاولات الكثيرة، فإنها تستعين بتلك القلة التى تحمل الجنين وتقوم بكسرها فى الصباح باستخدام جنيه ذهب وزيارة معبد دندرة والدخول فى الممر الضيق فى نهاية نفس اليوم.

وتنتشر فى منازل فقراء مدينة قنا الكثير من هذه القلل حتى إن الزائر لتلك الديار غالبًا ما يجد قلة أو اثنتين فى كل منزل على الأقل.

الوضع

عندما تنجب السيدة طفلها فى مركز إسنا بجنوب مصر تأخذ مشيمته وتدفنها داخل أى إناء فخارى وتضعها تحت عتبة مدخل البيت. وهذه الأوانى لابد أن تكون كاملة الحريق وليست (طينية أو نيئة).

السبوع

تنتج فى مدن وقرى مصرية كثيرة القلل والأباريق التى تجلب فى احتفالية السبوع حسب نوع المولود، وهى على تنوع طرزها حافظت على تشكيلها المعروفة به منذ العصور المصرية القديمة.

وارتبطت أشكال القلل والأباريق والشمعدانات بعادة السبوع. ويظهر انعكاس السمة الإنسانية على منتجات الفخار الخاصة بالسبوع، (فالقلة) المزركشة بالغوايش والمليئة بالمياه توضع عند رأس المولود الأنثى بينما تستخدم الأم (الإبريق) المزين بسبحة صلاة عند رأس المولود الذكر.



تقوم (القابلة) بحمل الصينية الموجود بها القلة والمنقوع بها سبعة أنواع من الحبوب ويُحمل المولود الموضوع فى غربال، حيث تطوف به النساء والأطفال من الأقارب والجيران ويكون ذلك فى صحن المنزل الداخلى وساحته الخارجية.

ب ـ الزواج:

التغيرات التى طرأت على الخامات والصناعة والتكنولوجيا غيرت الأحوال، فلم تعد العروس فى حاجة لأى شىء من الفخرانى، بل إن أى فرد يجهز ابنته من منتج فخارى ولو بسيط يُلام على ذلك، فالأساس من الصينى والزجاج والمعدن مع ثلاجة حفظ أطعمة وشراب، وبذا تم التخلى نهائيًا عن عادة إعداد العروس لمنزلها من منتج الفخار.

لا يوجد الآن من منتجات الفخار سوى الطبلة التى تشارك فى مراسم الاحتفال بالزواج، وتستخدم ليلة الحنة وليلة الزفاف.

جـ ـ الموت:

تنتشر فى مصر عادة وضع الأزيار وأدوات تخزين الماء فى الطرقات والشوارع كصدقة جارية على أرواح الموتى، وبذلك كان للزير مكانة وسط العادات المرتبطة بالوفاة.

٢ ـ المنتجات الفخارية المرتبطة بالأعياد والمناسبات الدينية والرسمية

هناك العشرات من النماذج التى يصعب حصرها، ولكننا سنورد نماذج منها حيث تنتشر لعب الأطفال والحصالات فى أعياد المولد النبوى وموالد الأولياء، كما تقترن بعض المنتجات بشهر رمضان، وقد اختفت أغلب هذه الأشكال باستثناء (الطبلة والمنقد والحصالات) وهذه الأشكال هى:

ـ طبلة صغيرة: يستخدمها الأطفال فى رمضان ووقت الموالد كذكرى من زيارة المولد.

ـ زير صغير: ويستخدمه الأطفال فى اللعب كذكرى من المولد.

ـ الديك: وله أحجام متعددة وهو إما للتعليق أو يستقر على قاعدة.

ـ المئذنة: ولها عدة أحجام وهى كذكرى من زيارة مولد الشيخ.

ـ الحصالات: أحجام وأشكال وتكسر عند الحاجة لها.

ـ شمعدان: وله أحجام عديدة يباع الصغير منه فى الموالد.

ـ العرائس: وهى عروسة الرمّان وعروسة البلاص وكانت تباع الصغيرة منها فى الموالد.

ـ المنقد: لجلسات السمر المصاحبة للموالد كما يستخدم كمبخرة للبخور.

ـ الإبريق السحرى: وكان يحتفظ به بغرض الزينة ويشترى وقت الموالد لهذا الغرض.

٣ ـ المنتجات الفخارية المرتبطة بالاستخدام اليومى

إن المنتج الفخارى فى الأساس له وظيفة نفعية نشأت لتلبية الاحتياج لأدوات الطعام والشراب وتخزينهما، وهى تتركز فى أدوات الشراب، والطعام والتخزين، وما زال يستخدم الكثير منه حتى اليوم.

٤ ـ الأدوات الفخارية المرتبطة بالزينة داخل المنزل وأماكن العبادة

وكانت تصنع فى الماضى أشكال أخرى بغرض الزينة، مثل الإبريق السحرى ووحدات الإضاءة المختلفة.. وغيرها.



الفخار والسحر

اقترن الفخار الشعبى بالسحر، فالاعتقاد السائد هو أن أى شكل طينى يُمكن استعماله فى السحر لو تم التدوين عليه قبل حرقه بما يريد صاحبه، وبالتالى ظل هذا الاعتقاد المضاد لدى الفخرانية؛ حيث إنهم يعتقدون أنه فى حال بيعهم لأية قطعة طينية تم تشكيلها ولم تحرق تنعكس على الفخرانى الذى شكلها إما بالمرض أو بالعجز الحركى الكامل أو (النحس) وغلق فاخورته، وبالتالى يرى أى فخرانى أن أى مال لا يعوض كل هذه المصائب التى قد تصيبه فى حال بيعه للطين المشكل.

ويعود هذا الاعتقاد للمصرى القديم حين كان السحر يتم باستعمال قطع طينية يكتب عليها ثم تحرق وترمى فى النهر، وهى بذلك لا تبلى ولاتمحى فهى محروقة وتصيب صاحبها طوال الحياة.

أما الآن فقد استبدل القائمون بأعمال السحر الشقف الطينى بالقلة أو البلاص أو أى شكل طينى لم يحرق ولم يجف، حيث تتم كتابة المراد فعله على سطحها وحرقها وبالتالى يصبح المراد تحقيقه سهل المنال.

الفخار فى الموروث الشفاهى المصرى

الفخار فى الأدب الشعبى اقترن بالأمثال والأقوال المأثورة وغيرها من ألوان الأدب، كما كان الغناء الشعبى المصرى مليئًا بالنصوص الغنائية التى تعكس ارتباط المنتجات الفخارية بالذهن الشعبى والذى أفرز إبداعات عكست هذه العلاقة، والقلة هى الأكثر شيوعًا فى نصوص الأغانى الشعبية، وتعود تسمية القلة إلى الاسم الهيروغليفى (أرا) (Ora) التى حرفت إلى (قلة) فى العصر القبطى. ومن بين هذه النصوص الشهيرة التى عرفت فى الموروث الغنائى المصرى نص مطلعه التالى:

■■■

ومليت له الجلة من لبن البجر (البقر)

ولا عايز الجلة ولا لبن البجر

ولا عايز إلا إنتى ياضى الجمر (القمر)

ومليت له الجلة من لبن الجاموس

ولا عايز الجلة ولا لبن الجاموس

ما عايز إلا إنتى يا ضى الفانوس

ومليت له الجلة من لبن الجمال

ولا عايز الجلة ولا لبن الجمال

ما عايز إلا إنتى يا ضى الهلال

■■■

بعد هذه القراءة السريعة لفن الفخار الشعبى فى مصر نجده قد احتل مكانة متميزة فى الحضارة المصرية تجعله قراءة صادقة لعبقرية الفنان الشعبى، والذى توارى وراء إبداعه لهذا الكم من الإنتاج الفنى، كما آمد الفخار الشعبى التاريخ بعناصر كانت همزة الوصل فى الفنون البصرية المصرية طوال عهودها .



عروسة جنائزية من قنا ترجع لعصر ما قبل الأسرات، ارتفاعها ١٥.٥ سم



محظية من الطين المحروق من عصر ما قبل الأسرات، كانت توضع فى القبر، موجودة بمكتبة الإسكندرية



٣



٢



١



٤

١- مزهرية (إناء ملون) ترجع لعام ١٣٣٣ ق.م وجدت بوادى الملوك بالأقصر وموجودة بالمتحف المصرى، وكانت تستخدم لصب السوائل أو القرابين السائلة، ارتفاعها ٣٠.٥ سم

٢- زجاجة فخارية من الدولة الحديثة الفرعونية، وجدت بأبيدوس بسوهاج، ارتفاعها ٢١ سم، موجودة بالمتحف المصرى

٣- جرة من الدولة الحديثة الفرعونية موجودة بالمتحف المصرى، ارتفاعها ٥٨ سم

٤- صحن على شكل إنسانى من الدولة الوسطى الفرعونية، موجود بالمتحف المصرى، الطول ٤٣.٥ سم، والارتفاع ١٧ سم









١- أمفورا جولواز من العصر الهلينستى الوسيط وجدت بالإسكندرية، ارتفاعها ٥٣ سم، بقطر ٣٥ سم

٢- فنجان فخار (إناء سكيفونى ذو طلاء أسود) من أدوات المائدة المستخدمة فى شرب الماء والنبيذ، ويعود للعصر البطلمى، موجود بمتحف مكتبة الإسكندرية، ارتفاعه ٦.٢ سم

٣- فنجان بيزنطى، ارتفاعه ٩ سم

٤- فخار بطلمى (آنية بمقبضين بكتابات إغريقية) موجودة بالمتحف المصرى، ارتفاعها ٥٢ سم





١- إبريق من العصر القبطى يرجع إلى ما بين القرن الخامس والسادس، وقد وجد بدير القديس مينا بالإسكندرية، قطر ٧ سم، وارتفاع ١٦ سم

٢- جرة من العهد القبطى منفذة بالأسلوب الفاطمى (١١٥٦)، وُجد بداخلها عملات ذهبية، وأبعادها ٥٧.٥ سم

٣- ديك يستخدم كإناء سوائل، من العهد القبطى يعود للقرن الرابع، موجود بالمتحف اليونانى بالإسكندرية، أبعاده ٢٢ سم




١


٢


٣


٤

١،٢،٣- شبابيك قلل مصنوعة فى الفسطاط، الأولى العصر المملوكى من القرن الرابع عشر الميلادى ، والثانية نفذت (بزخارف أرابيسك) من القرن الثانى عشر، والثالثة من القرن الحادى عشر منفذة بالأسلوب الفاطمى، وقطر كل قطعة ٧.٢ سم

٤- سلطانية من العصر الإسلامى بها زخارف هندسية، منفذة بأسلوب مملوكى بحرى، قطر ٢٨ سم، ارتفاع ١١.٥ سم

الهوامش:

(١) محمد يوسف بكر: صناعة الفخار والخزف فى مصر (الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة)، القاهرة: الدار العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٩، ص٤٣.

(٢) د.عبد الغنى الشال: مصطلحات فى الفن والتربية الفنية، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٤.

(٣) د. عبد الغنى الشال: فن الخزف، مركز النشر، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥١.

(٤، ٥) رمضان السيد: تاريخ مصر القديمة، الجزء الأول، هيئة الآثار المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨،ص ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ٢٥٢.

(٦) أروين أدمان ـ ترجمة مصطفى حبيب: مقدمة موجزة لعلم الجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص٤٨.

(٧) د. عبد الغنى الشال: عروسة المولد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٥٠، ٥١.

(٨) د. عبد الغنى الشال: فن الخزف، مركز النشر، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص١٥.

(٩) ف.هـ. نورس: الخزفيات للفنان الخزاف، ترجمة سعيد الصدر، مراجعة عبد الحميد بحيرى، وزارة التربية والتعليم، بدون تاريخ.

(١٠) الصور مأخوذة من موقع مصر الخالدة، مركز التراث الحضارى والطبيعى، شبكة الإنترنت.

همت صلاح الدين

بَنَاتُ العُرْجُون

النخلة فى التراث

عرف النخل فى الحضارة البابلية، حيث كانت النخلة مقدسة عند السومريين والبابليين، فمدينة "اريدو" تعتبر من مدن ما قبل الطوفان فى أوائل الألف الرابع ق.م، وتقع عند مشارف منطقة "الأهوار". وهذا يثبت وجود النخل منذ القدم بجنوب العراق، وهو ما كتب بالكتابة المسمارية (٣٠٠٠ ـ ٢٤٠٠) ق.م. النخلة المقدسة، حيث كان الآشوريون يقدسون أربعة شعارات دينية، أهمها النخلة.. فقد وجدت نقوش على محراب يعود إلى "اسر حدون" تمثل قصة" آدم وحواء" وإغراء الثعبان لهما على ختم اسطوانى يعود إلى العهد السومرى القديم لما يمثل ما جاء فى التوراة، وهذا الرسم يمثل رجلاً على رأسه قلنسوة بقرنين وأمامه امرأة حاسرة الرأس، وبينهما نخلة يتدلى منها عذقان من النخل وتمتد يدا كل من الرجل والمرأة لاقتطاف ثمرة، بينما ينتصب الثعبان خلف المرأة يغريها على الأكل من الثمرة المحرمة، وهى شجرة الخير والشر الواردة فى التوراة " النخلة"، وقد ترجم (سايس) أحد خبراء الآثار بعض النصوص: إن الشجرة المقدسة التى يناطح سعفها السماء وتتعمق جذورها فى الأغوار البعيدة هى الشجرة التى يعتمد عليها العالم فى رزقه. وهى شجرة الحياة التى رسمت على هياكل بابل وآشور وكانت تزين ردهات المعابد ومداخل المدن وعروش ذوى التيجان، وكانت آلهة النخل ترسم على هيئة امرأة ينتشر على أكتافها السعف كالأجنحة.



وفى نصوص شريعة حمورابى حث على حماية النخل وتغريم من يقطع نخلة غرامة باهظة فى ذلك العهد، كما أن غرس البستان كان يعنى غرس النخل عن طريق الفسايل، كما عنيت الوثيقة بتغريم الفلاح إن أهمل فى تلقيح نخلة JISHIMMARU "جشمارو" وهو الاسم البابلى للنخل، والمأخوذ من الكلمة السومرية "جشمار" والتمر "زولووم" وبالآرامية "دقلة" وباللغة العبرية "تامارا" وفى الحبشية "تمرة".

وهناك قصائد فارسية تتحدث عن فوائد النخل أحصيت بنحو ٣٦٥ فائدة، كما أحصيت فى الأغانى التدمرية بـ ٨٠٠ فائدة، كما صنف التاريخ النخل إلى حوالى سبعين

صنفًا، كما ذكر النخل حسب موطنه مثل تمر التلمون (يرجح أنه فى البحرين) تمر ماجان (عمان)، وقد ذكر "هيرودوس" الذى عاش فى القرن الخامس ق.م عن خشب النخيل واستخدامه، ويبدو أن النخلة حيرت العالم من كثرة منافعها وسر جمالها، وعندما أغار الساميون على جنوب بابل، وجدوا النخل هناك فانتشر من وادى الرافدين شمالاً حتى وصل فينيقيا وسوريا، فأصبحت "شجرة الحياة" عاملاً مألوفًا بل أساسيًا فى تزيين عمائرهم.

أما حضارة وادى النيل فلا شك أن نخيل التمر غُرِس بمصر فى عصور ما قبل التاريخ وهى شبيهة بوادى الرافدين، فالاسم الهيروغليفى للتمر هو "بنر أو بنرت" BNR BNRT ومعناها الحلاوة، وهى تسمية قديمة تنفرد بها اللغة الهيروغليفية، مما يدل على قدم توطن النخل، حيث عثر فى مقابر سقارة على نخلة صغيرة كاملة (الأسرة الأولى ٣٢٠٠ ق.م)، واستعان المصريون القدماء فى عمل سقوف منازلهم ومقابرهم المصنوعة من اللبن بجذوع النخيل، وعندما عرفوا البناء بالحجر لم ينسوا النخيل.

وقد عرفوا أصنافًا من ثماره "الأبريمى والسيوى والعامرى ....". كما دخل فى أصناف طعامهم، واستخرجوا من منقوع التمر نوعًا من الخمر وكان يستعمل فى التحنيط لاحتوائه على الكحول، ولم يكتفوا بثماره بل كانت هناك صناعات حرفية قائمة على كل ما يستخرج من النخلة: فالجريد والجذوع والسعف فى الحصر والسلال، كما تم استخدام النواة فى الوصفات الطبية، وما زالت هذه الصناعات قائمة ومستمرة فى كل أنحاء مصر يتوارثها الأبناء عن الأجداد. ويتم تزيين الأكاليل بسعف النخيل والباقات الجنائزية بالخوص حديث النمو الذى كان يفرش للموتى، كما صنعت منه قلائد وحلى من البلح ذاته ليتبرك بها النساء والفتيات، وأحد الباحثين ذكر نخل التمر فى جزائر الكناريا وفى إسبانيا إلى إيران وشمال إفريقيا خاصة فى قرطاجنة، فمنها انتقل إلى الرومان فالبرابرة عن طريق الجمال والقبائل الرحالة، ونجد اليونان تطلق على النخل "فينكس" وهى مأخوذة عن "فينيقيا"، إذ إن الفينيقيين كانوا يملكون النخل وهم الذين نقلوا زراعته إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، فلقد كان النخل مغروسًا فى إسبانيا والبرتغال ق.م واسم "دكلتليس" و"ديت" هى مشتقات من "دقل" العبرية والتى تعنى الأصابع.



أهمية (النخلة) فى الشعائر الدينية

لم تذكر النخلة فى الإلياذة وإنما ذكرت فى الأوديسا، كما كان النخل المثمر حديث الزراعة غرب الهند وكانت تسميته "خرما" مقتبسة من الفارسية، فالصينيون استجلبوه من بلاد فارس فى القرن الثالث الميلادى، وعلى الرغم من أن معظم البلدان العربية تتجلى الشعائر الدينية فيها نحو النخلة، فإن الجزيرة العربية لم تذكر النخلة فى شعائرها إلا قليلاً: فكلمة "بعل" تعنى ما يسقى من النبات اعتمادًا على المطر بصورة عامة وبخاصة النخل، و"بعل" كان اسمًا لإله قديم.

وفى التوراة "تامارا" تطلق على البنات الجميلات ومعتدلات القوام، كما ذكرت صحراء التيه فى شبه جزيرة سيناء عندما خرج اليهود من مصر وحطوا رحالهم فى واحة "إيليم" وهى وادى الغرندل ووصفوها بأن بها اثنتى عشرة عينًا للماء وسبعين نخلة (سفر الخروج). أما قبائل فلسطين فكانت أصنامها على شكل نخلة تدعى (بعل تامارا)، كما

كان الفينيقيون القدماء يعبدون عشتاروت على شكل نخلة تسمى فى التوراة "إشميرا" أى السارية، كما يعد التمر وعصارته "الدبس" من الثمار السبعة الممتازة ،وهناك عملات أثرية يهودية عليها صورة نخلة، وأيضًا عملات رومانية رسمت عليها فتاة يهودية جالسة تحت جذع النخلة، وفى الأعياد اليهودية ـ عيد المظال ـ "وهو عيد فى العراق معروف بعيد العرازيل" يأخذ اليهود السعف طريًا من بطن النخلة ويجدلونه بطريقة فنية خاصة ويحملونه فى أيديهم عند تلاوة صلاة العيد كرمز للبهجة والسرور، ويسمى عندهم (لولاب) وما زال متبعًا للآن، فمنذ عصر المسيح كان اليهود يحملونه فى احتفالاتهم، وورد فى الإنجيل "فرش أنصار المسيح سعف النخيل فى طريقه إلى أورشليم لأول مرة" (يوحنا)، أما فى التلمود البابلى ـ الذى يعد أكبر موسوعة تحتوى على الشعائر الدينية والمستمدة من التوراة " التلمود الأورشليمى" ـ فقد ذكرت فيه معلومات عن النخيل قبل الفتح الإسلامى، فكان النخل إما الفارسى وهو أجود الأنواع أو الآرامى الأقل جودة ويقدم علفًا للماشية، والنخل كان يزرع فى ساحات البيوت،والأغرب من ذلك كان ينمو داخل الغرف فتخترق جذوعه السقوف لتظلل السطوح وكان يدر ثروة كبيرة لذلك أوصى التلمود بالاستثمار فيه لما له من فوائد صحية، أيضًا جاءت إشارة إلى منطقة "أريحا" على أنها كانت مدينة التمر فى أوائل العهد المسيحى وكان أمراء الشرق يقضون شتاءهم بها، وقد حمل عيسى ـ عليه السلام ـ فسيلة فى يده عند دخوله القدس كرمز للسلام.

والقرآن الكريم ذكر فضائل النخلة ومنزلتها العالية عن بقية الأشجار، فأشارت الآيات القرآنية الكريمة إلى النخلة: ﴿وَفِى الأَرْضِ قِطَعٌ مُتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِى الأُكُلِ....﴾ الرعد(٤) ﴿يُنْبِتُ لَكُمْ بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالأَعْنَابَ وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ...﴾ النحل(١١) ﴿أَوْ تَكُونَ لَكَ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَعِنَبٍ فَتُفَجِّرَ الأَنْهَارَ خِلالَهَا تَفْجِيرًا..﴾ الإسراء (٩١) ﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ...﴾مريم (٢٣) وأيضًا فى سور: طه ـ المؤمنون ـ الشعراء ـ يس ـ ق ـ القمر ـ الحاقة، وذلك بخلاف الأحاديث النبوية مثل "أكرموا عماتكم النخلات فإنها خلقت من الطين الذى خلق منه آدم"، وأحاديث ابن قتيبة وعمر ـ رضى الله عنه. .... فالنخلة موروث حضارى ودينى تعلقت به الأذهان وقلوب المؤمنين من كل الأديان، مما ساعد على استمرار تكاثرها فى كل البلدان والعناية بها، وقد تناولها الفولكلور سواء فى الأمثال كما نجد فى كتاب "التمر" لأبى سعيد بن أوس الأنصارى، وكتاب "النخل والكرم" لأبى سعيد بن مالك المعروف بالأصمعى، وكتاب "صفة النخل" لمحمد بن زياد المعروف بابن الأعرابى الكوفى، كما أن الجاحظ تناوله فى كتابه "زرع النخل"، وقد وصف معظمهم النخلة بأنها قريبة الشبه بالإنسان، ذات جذع منتصب ومنها الذكر والأنثى، وأنها لا تثمر إلا إذا لقحت وإذا قطعت رأسها ماتت وإذا تعرض قلبها إلى هواء وصدمة قوية هلكت، وإذا قطع سعفها فى غير ميعاد تقليمه لا تثمر، تمامًا كأطراف الإنسان... كل هذه الموروثات التاريخية الهبت وجدان فنانى الشعر العربى .. مثل: امرئ القيس، والجعدى، والأعشى حتى الخنساء، كما وصف أبو نواس طلع النخل وتلقيحه، وكذلك فى الشعر الحديث للأمير أحمد شوقى وإيليا أبو ماضى ....

ومن هنا كانت الصناعات القائمة على منتجات النخيل من أقدم الصناعات التراثية فى التاريخ مثلها مثل الفخار؛ لأنها ذات منفعة، وقد عرفها الإنسان البدائى، وأضاف إليها إبداعه وعرف كيف يجود هذا الفن سواء بأساليب متوارثة أو بإضافة خامات أخرى من الطبيعة، مثل الحلفا والحشائش والكتان. كما أضاف لها رسومًا من بيئته المحيطة، ومع ظهور علم البيئة ومراعاة استخدام الموارد الطبيعية حفاظًا على حياة الإنسان، كان لابد من إعادة هذا التراث وإحيائه من جديد ليصبح منظومة تنموية بها كل مقومات الألفية القادمة: براعة حرفية، ومهارة إبداعية، ومواد خام متوفرة، وفنٌ يدوىٌ، يدر دخلاً مستمرًا.

ولكن ما زالت هناك معوقات، أهمها القيمة التنافسية بين المنتج الصينى ومنتج "العرجون" أو "السباط" فالبلاد الآسيوية تقدم منتجاتها بسعر أرخص بكثير لأن ثقافة شعوبها قائمة على العمل الحر ومهارة الإنتاج، أما فلسفة الريف المصرى فقائمة على الاعتماد على الدولة، والكسب دون المجهود، وقد فتحت الحكومات المتحضرة أيضًا منافذ بيع لحرفييها وشجعت صناعاتها اليدوية، كما وثقت منتجاتها تاريخيًا، وجعلت لها حقوق ملكية، وهذا ما يعيق تقدم حرفنا اليدوية، ويحبط إبداع حرفيينا ويحول دون تقدمه، وأعتقد أنه آن الأوان لإصلاح ما تم نسيانه وإفساده ونحن على أعتاب ثورة الإصلاح.

حكايتى مع النخلة

أنا فنانة تشكيلية عاشقة للتراث الذى يعنى بالنسبة لى الهوية أو الأصل، وكانت محطة مهمة فى حياتى أن تعرفت على خصوصية تراث الصحارى والواحات والبدو عن قرب سواء فى مصر أو فى العالم وكأنه لغة حوار العالم أجمع، وكان يقينى دومًا أن الحضارة المصرية القديمة من أهم الحضارات التى استلهم منها العالم التقنية الحرفية والفكرية.

وقد أصبح التراث شريكًا فى منظومة التنمية للحفاظ على الهوية، لذا استثمرت ثقافتى وموهبتى الفنية فى تنمية الحرف اليدوية وإعادة استخدامها فى منتجات صالحة للبيع (دون المساس بهويتها) بعد أن مارست العمل فى مشروعات محلية ودولية، فأصبحت خبيرة بالعمل التنموى، متحدثة للبنك الدولى لكيفية النهوض بالحرف التراثية، ومستشارة لمنظمة اليونسكو لإحياء التراث.

إن من أهم اتجاهات الحرف اليدوية الآن تصنيع الألياف الزراعية على غرار تراث الحضارات القديمة، وذلك للتصالح مع الطبيعة وحماية البيئة من حرق المخلفات الزراعية.

ولأننى عاشقة للنخلة بدأت بها مشروعًا صغيرًا فى إحدى القرى المصرية النائية البسيطة التى تعيش تحت خط الفقر، وتعانى التسرب من التعليم، فتياتها وسيداتها ليست لديهن أى مهارة حرفية على الإطلاق سوى الزراعة وتربية الطيور، فلاحات مصريات لكن تحيط بهن غابات النخيل، وقد لفت انتباهى التعامل مع مخلفات النخيل: حيث يُباع البلح، أما «العرجون» - حامل ثمار البلح - فيتم حرقه بكميات هائلة كل عام للتخلص منه مما يسبب أضرارًا جسيمة.

وكان استخدام «عرجون» النخيل لعمل منتج حرفى رفيع المستوى ليصبح مشروعًا لسيدات القرية وفتياتها تجربة فريدة، وساعد طموح الفتيات للإبداع على نجاح المشروع،

فقد بدأنا بـ ٣٠ فتاة والآن أكثر من ٥٠٠٠ فتاة ينسجون العرجون فى بيوتهن وأطلق عليه تجمع "فتيات العرجون"، وأصبح لهن معرض فى كل عام تنظمه منظمة تحديث الصناعة، ومن خلال شهرة الفتيات تناقلت الواحات المصرية وأسوان الفكرة.

بدأ المشروع منذ عام ٢٠٠٥ برأس مال بسيط جداً، ولكن كان رأس مالنا الحقيقى هو الإصرار على إضافة حرفة يدوية لم تكن موجودة فى مصر ولكنها مستلهمة فى تصنيعها من التراث الفرعونى والمسيحى والإسلامى، وعن طريق تحضير العرجون ونسجه ثم إضافة الخامات الطبيعية: أقطان وكتان وحشائش، وبعد مراحل من التدريب وإتقان الحرفة، ثم التدريب على المنتج المراد تصنيعه. بدأنا عرض المنتجات فى عدة قاعات خاصة بمثل هذه الصناعات الحرفية، وفى عام ٢٠٠٦ تم الاحتفال بتراث البحر المتوسط، واختارت منظمة اليونسكو أن تكون "النخلة" رمز الاحتفالية فى مصر، فقامت بدعوة المغرب وتونس وفلسطين ومعظم المشتغلين بصناعة النخيل فى مصر، وكانت المفاجأة أن نحصل على أحسن فكرة مشروع إبداعى تراثى وبيئى، فكان ذلك حافزًا لاستكمال المشوار، وكانت البداية عدة منتجات بسيطة (مفرش ـ شنطة ـ ستائر ـ وحدات إضاءة مضافًا إليها أشغال الكروشيه القطنى وهو من تراث المتوسط أيضًا)؛ فقررنا إنشاء جمعية أهلية "تراثيات" من أجل الحفاظ على الحرفة واستمراريتها وإضفاء شكل قانونى معترف به، ولنبدأ فى نشر أفكار أخرى خاصة بتنمية المهارات الإبداعية المستلهمة من التراث وتوظيفها بشكل جيد.

وفى عام ٢٠٠٧ تم اختيار مشروع النخلة كأحد المشروعات الصغيرة الإبداعية على مستوى الوطن العربى، وذلك من قبل مجلس سيدات الأعمال العرب لتحفيز سيدات الأعمال الصغار اللاتى لهن علاقة بالتنمية، وجاء التكريم فى مملكة البحرين، وبدعوة من المؤتمر أقمت ورشة عمل لسيدات البحرين اللاتى يعملن بمشغولات النخيل على هامش المؤتمر.

ولابد أن أعترف بأن هذا التكريم كان بمثابة دفعة إلى الأمام للمشروع، حيث أشاد الإعلام المرئى بأهمية فكرة المشروع، مما أدى إلى الانتقال إلى تصنيع الأثاث والمفروشات (أرائك ومناضد..) لتصبح صيحة فى عالم الأثاث فى مصر، فاستخدمنا أخشاب التين والسرسوع والجميز والزيتون.... على نفس طرق الحضارة الفرعونية والصين ليصبح نسيج عرجون النخلة (مخدات ـ وسائد ـ ستائر ـ سجاد ـ مفارش للمناضد ـ وحدات إضاءة)، وكذلك كل ما يتعلق باكسسوار الوحدات السكنية المقامة على الشاطئ والبيوت السكنية فى المدن الجديدة، وذلك لأنها بسيطة ذات ألوان مبهجة تتحمل أجواء الحديقة والشاطئ ويسهل تنظيفها ولا تحتوى على الحشرات مثل "الحصير اليدوى".. ففى الفترة الماضية تم غزو السوق المصرية بمنتجات "بلاستيك" من الصين، وهى ليست فعالة وليست صحية على الإطلاق، أما منتجات العرجون فهى صديقة للبيئة، علاوة على أنها صنعت بأيادٍ مصرية، وأصبحت مصدر دخل لقرية كاملة رفعت من مستوى معيشتها بشكل ملحوظ.

كما أن (العرجون) الذى كان يتم حرقه أصبح بخمسة وعشرين قرشًا مصريًا، فساهم أيضًا فى التربح من شىء لم يكن له قيمة سوى الإضرار بالبيئة، وأجمل ما سمعت من السيدات والفتيات فى حديث بأحد البرامج التليفزيونية التى ألقت الضوء عليهن، قولهن: "بعد المشروع ده إحنا بقى لنا قيمة"!

نهـــلـة إمـــام

الحُلوىٰ.. حِرفة واحتفال



الحلوى جزء من ثقافة المصريين الغذائية؛ فهى ترف وحفل للأغنياء، وهى حلم الفقراء الذين مهما ضاقت بهم المعايش وجدوا إليها سبيلاً، حلوى بسيطة رخيصة وأخرى معقدة غالية الثمن، وما بين هذا وذاك عرف المصرى دائمًا للحلو طريقًا.

الحلوى فى اللغة

الحلوى هى الحلو من المآكل، و ح ل ا فى اللغة (الحلو) ضد المر، وقد حلا الشىء يحلو حلاوة، وأحليت الشىء أى جعلته حلوًا، وقال الأصمعى: (حلى) فى عينى بالكسر و(حلا) فى فمى بالفتح، و(الحلواء) الذى يؤكل يمد ويقصر [1].

حلاوة زمان

تحفل الكتابات التاريخية بإشارات مهمة عن الحلوى فى حياة المصريين، ولعل من أهم ما ورد فيها وجود دار تعد فيها الحلوى وأنواع المكسرات التى تقدم للمصريين فى الأعياد والمناسبات، وكيف عنيت الدولة فى مراحلها الباكرة إلى توفير الإمكانات والمواد اللازمة لإعداد الحلوى وتوزيعها على الناس فى المناسبات "خاصة الدينية"، إذ عدت الدولة فى العصور المبكرة هذا من واجباتها تجاه الشعب، وكانت هذه الدار يطلق عليها "دار الفطرة"، ويحدثنا المقريزى عن دار الفطرة ودورها فيقول: " قال ابن الطوير: دار الفطرة خارج القصر بناها العزيز بالله، وهو أول من بناها، وقرر فيها ما يعمل مما يحمل إلى الناس فى العيد. وهى قبالة باب الديلم من القصر الذى يدخل منه إلى المشهد الحسينى. ويكون مبدأ الاستعمال فيها تحصيل جميع أصنافها من السكر والعسل والقلوب والزعفران والطيب والدقيق..." [2].

ويسترسل المقريزى فى وصف أنواع الحلوى التى كانت تعد فى دار الفطرة، والتى كانت وفيرة حتى إنه يقول إنها كانت "معبأة مثل الجبال من كل صنف" [3] وتستمر عملية توزيع الحلوى على الناس جميعًا مع تخصيص جانب منها لعلية القوم حتى تفرغ الكمية كلها فيصف المشهد الفريد بأنه "لا يزال الفراشون يخرجون بالطيافير ملأى ويدخلون

بها فارغة، فبمقدار ما تحمل المائة الأولى عبثت المائة الثانية، فلا يفتر ذلك طول التفرقة.."[٤] مئات من صوانى الحلوى التى توزع على الجميع لا يستثنى منه الفقير أو الطفل أو رجل الدين، الكل إلى الحلوى مدعو.

تلك مشاهد من عناية الدولة بتقديم الحلوى وتوزيعها على الشعب فى المناسبات متوخية فى ذلك أعلى درجات الصنعة والخامات الممتازة والنظافة العالية، حتى إن الكتابات التاريخية لا يفوتها أن تذكر كيف أن تلك الحلوى كانت تغطى بمفارش صنعت لهذا الغرض من فرط العناية بها.

يفصل المقريزى الخامات التى كانت تعد فى دار الفطرة ومنها "دقيق ألف حملة، سكر سبع مائة قنطار، قلب فستق ستة قناطير، قلب لوز ثمانية قناطير، قلب بندق أربعة قناطير، تمر أربع مائة أردب، زبيب ثلاث مائة أردب، خل ثلاثة قناطير، عسل نحل خمسة عشر قنطارًا، شيرج مائتا قنطار، حطب ألف ومائة حملة، سمسم أردبان، أينسون أردبان، زيت طيب برسم الوقود ثلاثون قنطارًا، ماء ورد خمسون رطلاً مسك خمس نوافج، كافور قديم عشرة مثاقيل زعفران مطحون مائة وخمسون درهمًا..."[٥] ولعل نسب تلك الكميات إلى تعداد السكان فى ذلك الزمان يعكس مدى الاهتمام بالحلوى وتوفيرها للناس لما تحتله من مكانة خاصة لدى المصريين.

كانت الحلوى وخاماتها تتوفر وتوزع ويكثر استخدامها فى شهر رمضان، وأول العام الذى كان يخرج منه الخليفة ليوزع النقود والحلوى على العامة ففيه "يركب الخليفة بزيه المفخم وهيئته العظيمة... ويفرق جامات حلواء وخبز، وقطع منفوخة من سكر، وأرز بلبن وسكر، فيتناول الناس من ذلك ما يجل وصفه"[٦].

ويوم عاشوراء هو يوم خلافى فى التراث المصرى، إذ يعتبره البعض يوم حزن ويجنح البعض الآخر إلى اتخاذه يوم سرور[٧]، فقد ذكره المقريزى أولاً على أنه يوم حزن وكان يعمل فيه السماط العظيم المسمى "سماط الحزن" ثم "لما زالت الدولة، اتخذ الملوك من بنى أيوب يوم عاشوراء يوم سرور يوسعون فيه على عيالهم، ويتبسطون فى المطاعم ويصنعون الحلاوات..."[٨].

ومازال المصريون يعدون حلوى خاصة احتفالاً بهذا اليوم ويطلقون عليها العاشوراء، ويتبادل الجيران أطباقها وتتباهى النساء بدقة صناعتها، واللافت أن الجبرتى يصف هذه الحلوى كما هى الآن فى حياتنا المعاصرة فى قوله: "كنت فى زيارة لصديق لى، قبيل الظهر، فقدم إلى طبقًا يجهز عادة فى يوم عاشوراء، يسمى "حبوبا"، ويعد الحبوب من القمح الذى ينقع فى الماء يومين أو ثلاثة أيام، ثم يقشر ويغلى، ويحلى فوق النار بالعسل، وقد يستبدل الأرز بالقمح، ويُضاف إليه على العموم الجوز واللوز والزبيب"[٩].

وعلى رأس المناسبات التى أولاها المصريون اهتمامًا بالاحتفال بأكل الحلوى الموالد، وهى المناسبة الأعظم فى توزيع الحلوى وأكلها، وأكثر الموالد استمرارًا فى المحافظة على هذا التقليد، هو المولد النبوى الذى خصصت له دار الفطرة قناطير من السكر والمكسرات لإعداد الحلوى، وظهرت فيه الحلوى المنوعة والتماثيل المصنوعة من السكر والتى كانت تصب فى قوالب سنأتى إلى ذكر طريقة إعدادها فيما بعد. فجاءت الحلوى إلى جانب قراءة القرآن كجناحين للاحتفال لا غنى عنهما لاكتمال المناسبة. "فإذا

انقضت صلاة المغرب، مدت أسمطة الأطعمة الفائقة فأكلت وحمل ما فيها، ثم مدت أسمطة الحلوى السكرية من الجوارشنات والعقائد ونحوها فتؤكل ويخطفها الفقهاء، ثم يكون تكميل إنشاد المنشدين ووعظهم إلى ثلث الليل "[١٠].

وقد لفتت التماثيل المصنوعة من السكر نظر كل زائر ودارس ومستشرق لمصر، إذ ظهرت كعنصر فريد فى احتفال دينى شعبى، ولعل رصد مكفرسون للظاهرة خلال وصف الموالد فى مصر ينم عن دهشة، إذ يقول " من بين الأمور التى تدعو إلى إشارة... هى تلك التى سميت أكشاك السكر (فى هذه الأكشاك) يجلس البائع جاثمًا بين رفوفه من التماثيل السكرية التى يطلق عليها الاسم العام (عروسة). وهى كلمة تعنى الفتاة التى تخطب أو تتزوج، والتى قد تشير إلى دمية، ذلك أن الشكل الشائع (فى هذه التماثيل) هو شكل العروس أو العذراء فى ملابس مبهرجة رائعة. ولقد أتيح لى أن أرى (صانعى هذه العرائس السكرية) وهم يصبون السكر الساخن الأحمر أو الأبيض فى قوالب خشبية، فى مكان قريب من باب الفتوح.... ثم بيع هذه العروسة بأسعار تتراوح بين خمسة مليمات ونصف فرانك (عشرون مليمًا) "[١١].

و مازالت العروسة المصنوعة من الحلوى تحيا بيننا إلى الآن بالرغم من زحف العرائس البلاستيكية المستوردة مما يهدد عروسنا وقوالبها بالاندثار، فإذا ظلت العروسة تنتج فلأن القالب ما زال متوفرًا، أما إذا اختفى أو تلف القالب فستختفى العروسة إلى غير رجعة.

على أن تناول الحلوى وإعدادها فى التاريخ القديم لمصر لم تتعرض له الكتابات التاريخية فى المناسبات الدينية الإسلامية فقط بل تخطاها إلى كل أعياد المصريين، فتحت عنوان " الميلاد " يذكر المقريزى توزيع الحلوى من دار الفطرة بمناسبة عيد الميلاد المجيد، فى مشهد يردنا إلى قول آخر فى أعياد المصريين واحتفالاتهم الرسمية والشعبية، فهو " اليوم الذى ولد فيه السيد المسيح عيسى ابن مريم والنصارى تتخذ ليلة الميلاد عيداً، وتعمله قبط مصر فى التاسع والعشرين من كيهك، وما برح لأهل مصر به من اعتناء، وكان من رسوم الدولة الفاطمية فيه تفرقة الجامات المملوءة من الحلاوات القاهرية..."[١٢].

والحلوى جزء من احتفال المصريين بشهر رمضان يهتمون بها اهتمامًا خاصًا وتأتى كمكوّن أساسى من مكونات طعامهم، حتى يذكر المقريزى مخصصات هذا الشهر من الحلوى فيقول" وكان راتب الدار السلطانية، فى كل يوم من أيام شهر رمضان، ستون قنطارًا من الحلوى السكرية، وآخر ما كان يعمل فى الأيام الأشرفية شعبان بن حسين فى كل يوم من أيام شهر رمضان ستون قنطارًا من الحلوى برسم التفرقة للدور وغيرها..."[١٣].

والحلوى كانت تقدم فى السماط المجانى الذى كان الخليفة يعده فى مشهد أشبه بما يدور فى موائد الرحمن التى عادت إلى الظهور فى حياتنا المعاصرة، والفرق أن الحاكم هو الذى كان يقيمها للشعب وكان يتصدرها مع رجالات الدولة والوزراء ورجال الدين، يخرجون على الناس فى موكب كبير ويجلس إلى السماط وحوله رجال الدين والوزراء ثم العامة وتزخر المائدة بأفخر الأطعمة ثم من الحلوى " المنوعة " ما لذّ وطاب،



ولعل ذكر أنواع الطعام والحلوى فى تلك الأسمطة يثير تساؤلاً عن المبالغة فى الوصف ومدى دقته، فهى " جبال من الحلواء ".

سوق الحلاوة

والحلوى جزء من كل سوق ولها باعة متخصصون هم فى كثير من الأحيان صناعها، وفى الريف والأحياء الشعبية قديمًا كان البيع يتم بالمقايضة بأشياء زهيدة الثمن، حتى إن إدوارد لين فى كتابه (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ـ مصر ما بين ١٨٣٣ و ١٨٣٥) يذكر بائع الحلاوة وهو ينادى " بالصفر يا حلاوة " ويُقال إن بائع الحلاوة نصف سارق: إذ يعمد الأولاد والخدم إلى سرقة الحديد وما شابه من منازلهم ويعطونها للبائع مقابل حلاوته "[١٤]. وكأنه بإغرائهم بالحلوى يحرضهم على ارتكاب السرقة لينالوا بعضًا منها.

ولا يفوت المقريزى أن يصف سوق الحلوى الذى ورد تحت اسم "سوق الحلاويين" " فهذا السوق معد لبيع ما يتخذ مِن السكر حلوى، وإنما يعرف اليوم بحلاوة منوعة، وكان من أبهج الأسواق لما يشاهد فى الحوانيت التى به من الأوانى وآلات النحاس الثقيلة الوزن البديعة الصنعة ذات القيم الكبيرة، ومن الحلاوات المصنفة عدة ألوان وتُسمى المجمعة، وشاهدت بهذا السوق السكر ينادى عليه كل قنطار بمائة وسبعين درهمًا. فلما حدثت المحن وغلا السكر لخراب الدواليب التى كانت بالوجه القبلى، وخراب مطابخ السكر التى كانت بمدينة مصر : قل عمل الحلوى، ومات أكثر صناعها "[١٥].

الحلوى بهجة الحياة

ارتبطت الحلوى لدى المصريين بالبهجة والاحتفال، فهى وسيلة رمزية شديدة البلاغة والبساطة فى آن للتعبير عن الاحتفال إما بالإقبال عليها أو الامتناع عنها. فيقبلون على أكلها وتبادلها والتباهى باقتنائها فى الأفراح والمباهج ويحظرون تناولها أو جلبها أو إعدادها فى الأحزان والملمات، ويلقون باللوم على مَن لا يشاركهم مقاطعة الحلوى أو حتى مَن يجهر بتناولها فى أحزانهم، ويحملون الفضل لمن يشاركهم أو يهاديهم بالحلو فى مسراتهم. والحلوى هدية محببة ووسيلة للتقارب بين الأفراد على مر العصور حتى أن الجبرتى يذكر فى الهدايا التى كانت تقدم إلى محمد على باشا " السكر المكرر مرارًا وأنواع الشراب فى القدور الصينى.. "[١٦].

والحلاوة هى هدية الحبيب والخطيب ورب الأسرة فى المواسم، يظهرون بها إعزازهم ومشاعرهم الإيجابية ويحرصون على جلبها للمنازل من باب " التوسعة على البيت " جلبًا للسعة فى العيش على مدار العام. وهى إما متواضعة فتبدأ من قمع السكر إلى زجاجات الشربات فى المناسبات السعيدة من خطبة إلى زواج وفى التهنئة بالعودة من الحج، أو هى حلوى المولد الجافة التى تتخطى حد المجاملة لتصل إلى الشكل الملزم من الهدايا الذى يلزم المجتمع الخطيب بتقديمه إلى خطيبته والتى تتباهى هى وأسرتها بها وتوزع منها على الجيران فى إعلان عن كرم العريس ومقدار إعزازه لعروسه واهتمامه بها، وصولاً إلى كعك العيد والغريبة فى عيد الفطر والذى كانت السيدات يتفنن فى إعداده ويفردن له قدرًا من ميزانية الأسرة ويشركن الأطفال فى العمل، وكان كثير من السيدات يحرصن على تسوية الكعك فى المخبز القريب من المنزل مستعينات "بالصاجات"



الخاصة به والتى يتسابقن على حجزها وتوصية الخباز على الكعك، وتعد السيدات السكر المطحون " البودرة " لتغطية وجه الكعك ورصه لتتناوله الأسرة بعد العودة من أداء صلاة العيد، وترسل السيدات الأطفال إلى الجيران بأطباق الكعك فى إطار من التبادل الودى الذى يلزم - أدبيًا - الطرف الآخر برد الطبق مملوءًا بالمثل، وتمنع الممارسة كاملة فى حالة حدوث وفاة لأحد الأقارب أو الجيران؛ وتلك المجاملة من المجاملات الملزمة التى لا يعفى منها المجتمع أحد بأى حال، إذ يجب عليه أن " يشترى خاطر " أفراد الجماعة التى ينتمى إليها. ولا يمنع هذا الإلزام من بعض طرق التحايل التى يلجأ إليها الأفراد لمراعاة العرف وعدم حرمان البيت من الحلوى خاصة فى المناسبات.

واحتفال المصرى بالموالد (موالد الأولياء) أحد أركانه الأساسية تناول حلوى المولد "حلوى العلف". والعروسة والحصان فى المولد النبوى، والعاشوراء فى العاشر من محرم. ورمضان هو موسم الإكثار من تناول الحلوى وتوفير السكر اللازم لإعداده. وهكذا فإن إعداد الحلوى وتناولها ركن من أركان ممارسة المصريين لعاداتهم.

حلوى المصريين

شأن معظم الثقافات لدى المصريين حلواهم، وهو ما ذكرته الكتابات التاريخية واستطاعت أن تعاند التغير فلم تغب عن الحياة المعاصرة. بعضها يتناوله الأفراد بشكل موسمى، أى أنه يرتبط بشكل أساسى بإحدى المناسبات الاجتماعية أو الدينية. ثم ما يمكن أن نطلق عليه حلوى الحياة اليومية، وهو ما يتناوله الأفراد فى حياتهم اليومية وما يقبل الأطفال على شرائه. والمصرى يتناول الحلو فى بعض الأحيان كطعام أساسى وليس من باب التحلية ولعل النموذج البارز على هذا " العيش والحلاوة الطحينية " فهى طعام يومى، كما أنها من أطعمة الطاقة، والحلاوة أنواع أشهرها الحلاوة الطحينية ثم ما يتناول منها على سبيل التحلية وهى " الحلاوة الشعر ".

ولعل من أشهر الأصناف الشعبية " العسلية " أو "النداغة " كما يطلق عليها فى العاصمة، وهى حلوى بسيطة من حيث الخامات المستخدمة وأيضًا من حيث تقنية الصنع، إذ لا تحتاج سوى العسل الأسود الذى يغلى ويفرد ساخنًا على سطح أملس، ثم تترك لتبرد فتتماسك، ويتم تعليقها وفردها وثنيها عدة مرات، ثم تشكل وتقص لتكون حلوى رخيصة يقبل الأطفال عليها، وبنفس الطريقة تعد " كيزان العسل " التى لا تشكل إنما تصب فى قوالب صغيرة تشبه الأقماع، التى يحرص الصانع على بلها بالماء، حتى لا تلتصق الحلوى بها، وتفرغ الأقماع من القوالب بعد أن تبرد، وهذا النوع من الحلوى ينتشر فى الريف المصرى حتى اليوم ويطلق عليه أيضًا العسلية. غير أن هناك نوعًا من حلوى العسلية يطلق عليه البعض " نبوت الغفير " تشبيهًا له بالعصا التى يمسك بها غفير الحراسة فى الريف المصرى وفى هذه الحالة قد تغطى من الخارج بالسمسم.

كما أن حلوى المشبك من الحلوى المصرية واسعة الانتشار، ويقبل الأفراد على تناولها فى الحياة اليومية أو تقديمها كهدية عند التزاور، وهناك محافظات فى المجتمع المصرى تشتهر بصناعة المشبك تأتى دمياط على رأسها ثم محافظة الغربية، إلا أن هذا لا يمنع من إنتاجها فى سائر محافظات الدلتا والعاصمة. والمشبك حلوى تعد من الدقيق والماء وتقلى فى الزيت ثم تغمس فى الشراب المحلى، وبالرغم من بساطة

الخامات والمواد الأولية إلا أن طريقة الإعداد تحتاج إلى مهارة وحرفية عالية مما يميز منتجًا عن غيره من منتجى المشبك.

وتتميز مصر بإعداد الكسكسى الحلو الذى يعد فى الأحياء الشعبية ويرش عليه السكر وقليل من الزبيب، وهو حلوى تباع فى كثير من الأحيان على العربات فى الشوارع ويقبل الأفراد على تناولها فى الحياة اليومية.

وحلوى العلف هى ما يطلق عليه الناس "حلاوة المولد" وهى حلوى الفولية والسمسمية والحمصية، وهى الحلوى التى يمتزج فيها السمسم أو الحمص أو الفول السودانى بالسكر أو الشربات - الذى يعد من السكر والجلوكوز والفانيليا أو ماء الورد الذى يغلى حتى يغلظ قوامه - ثم تصب فى صاجات كبيرة وتقطع لتصبح قوالب من الحلوى الجافة التى يمكن حفظها لفترات طويلة، ويكثر استهلاك هذه الأصناف فى الموالد خاصة المولد النبوى، وهى فى المدن أكثر جمالاً منها فى القرى التى تتواضع فيها الحلوى لتصل إلى أقراص صغيرة رفيعة من خامات رخيصة، وتنتج محافظة دمياط والغربية كميات كبيرة من تلك الأنواع على مدار العام. ومعظم العاملين فى صناعة حلوى العلف من الذكور، إلا أن السيدات عرفن فى الفترة الأخيرة طريقهن إلى هذا النوع من العمل عن طريق العمل فى تغليف الحلوى وتعبئتها.

والملبن حلوى الفقراء والأغنياء على السواء، ويعد من السكر والماء والنشا وملح الليمون وماء الورد ويغطى بالسكر فى أبسط حالاته، ويجمل بأفخر أنواع المكسرات وأغلاها ثمنًا فى أحيان أخرى، فيصب على الجوز الذى ينظم فى عقد من الدوبارة، ويسمى فى هذه الحالة "ملبن حبل" نسبة إلى خيط الدوبارة الذى يتوسطه أو "ملبن جوز" نسبة إلى الجوز الذى يوضع بداخله.

والجوزية أيضًا من الحلوى المتداولة فى المجتمع المصرى وهى تصنع من جوز الهند المبشور وتخلط بالشراب السكرى وتسوى فى صاجات كبيرة وتترك لتبرد ثم تقطع وتغلف.

والمهلبية والأرز باللبن من الحلوى التى تُعد منزليًا فى المجتمع المصرى، ويتناولها الأفراد فى أى وقت وإن كانت هناك أوقات يتفاءل البعض بتناولها فيها مثل رأس السنة الهجرية، كما يرتبط تناولها ببعض الوجبات التى يقبل الأفراد على تناولها من المحال مثل الكشرى، فهى الحلوى المفضلة بعد وجبة الكشرى. وهناك حلوى مشابهة تعد باستخدام المكرونة يطلق عليها عزيزة وتنتشر كحلوى متداولة فى محافظة دمياط، وكثير من محافظات مصر الأخرى لا تعرفها.



العاشوراء هى حلوى العاشر من المحرم وما زالت تتناول فى هذا الوقت حتى يومنا هذا وتصنع بنفس الطريقة المتوارثة التى ذكرها الجبرتى، والتى سبق أن أشرنا إليها.

وتعرف السيدات فى المجتمعات التقليدية أنواعًا خاصة من الحلوى قل تداولها فى أيامنا هذه، وإن كان الكل يعرفها: ومنها ما تعده النساء من السكر والدقيق والسمن وفى بعض الأحيان تُضاف المكسرات وتسمى هذه الحلوى "سد الحنك" إذ تتميز بدسامتها الشديدة التى تفقد آكلها طلاقته، أيضًا "المفتقة" وهى ما يشكل بديل المربى فى المجتمع المصرى التقليدى، وتُعد من العسل الأسود والسمسم وبعض الخلطات التى تتفنن السيدات فى إضافتها لتخرج برائحة وطعم شديد الخصوصية.

❁❁❁

المصريون لديهم اهتمام بالحلوى بمختلف أطيافهم ويبدعون فى أصنافها ويتخذون منها مظهرًا للترفيه والفسحة، تشاركهم أعيادهم وأفراحهم وحياتهم اليومية. ومهما ضاقت سبل العيش يجد المصرى سبيلاً إلى الطعام الحلو.. ويتحايل على غلاء المعيشة بأنواع رخيصة من السكر، ومع مكونات بسيطة يعد حلواه ويدخل البهجة على الأطفال والكبار بها. فهى مكون من مكونات الطعام اليومى للأغنياء كما هى حلم الفقراء والطبقات الدنيا.

ويظل الفرق الريفى الحضرى يتمثل فى الشكل الذى تنتج به الحلوى ومدى المتاح من الإمكانات المادية والتقنية التى تعتمد فى التصنيع ومدى تعقد الصناعة من بساطتها، إلا أن كثيرًا من تلك الحلوى يتخطى هذا الحاجز، إذ تنتج بعض المحافظات أصنافًا من الحلوى يفوق فى جودته ودقة صناعته ما تقدمه العاصمة من منتجات.

فحلاوة مصر هى ما يتخذ من السكر، أو العسل، نأخذ منه الحلوى المنوعة التى تعبر عن ثقافتنا. وما برح المصريون يحملون حلواهم فى أفراحهم وقد قلت الإمكانات فى زمننا، وصارت الحلوى فى كثير من الأحيان مقتصرة على الاحتفالات، وما زال صُنّاع الحلوى فى مصر يبدعون ويعيدون تقديم المنتجات التى توارثوا طرق إعدادها بأشكال جديدة علها تستطيع أن تنافس فى أسواق حلوى اليوم المطورة والآلية التى تمزج الأفراد - بل الشعوب - فى ثقافة غذائية واحدة.

الهوامش:

(١) محمد بن أبى بكر عبد القادر الرازى، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، طبعة حديثة منقحة، ص ١٥٢.

(٢) تقى الدين أحمد بن على المقريزى، المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى والآثار، لندن، المجلد الثانى، ص ٤٠١.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٠٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٠٣.

(٥) المرجع السابق، ص ٤٠٤.

(٦) المرجع السابق، ص ٥٩٢.

(٧) عبد الرحمن الجبرتى، تاريخ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، ص ١٢٩٥.

(٨) المقريزى، مرجع سابق، ص ٥٩٢.

(٩) الجبرتى، مرجع سابق، ص ١٢٩٦.

(١٠) المقريزى، مرجع سابق، ص ٧٤٢.

(١١) ج. م. مكفرسون، الموالد فى مصر، ترجمة: عبد الوهاب بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب، ٢٩٤، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٢٧.

(١٢) المقريزى، مرجع سابق، ص ٦٠٣.

(١٣) المقريزى، مرجع سابق، ص ٧٤٦.

(١٤) إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم (مصر ما بين ١٨٣٣ و ١٨٣٥)، ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٣٠.

(١٥) المقريزى، مرجع سابق، ص ٣٣٠.

(١٦) الجبرتى، مرجع سابق، ص ١١٨٩.





عرض: سامى البلشى

من التراث الشعبى

المشغولات المعدنية

منذ الفجر الأول للتاريخ والإنسان يبحث فى معطيات الطبيعة، يحاول ترويض كل شىء وتطويع أى شىء لتأكيد بقائه؛ فصنع من الخشب والأحجار آلات دقيقة لأغراض عدة، واستخدم المعادن بمجرد اكتشافها وشكل منها أدوات للصيد بدلاً من الأدوات الحجرية وسرعان ما تناولها فى أغراض أخرى كثيرة، فلم يكتف الإنسان بما رأى من أشياء ليستخدمها فقط، رغم أن الحضارات تشكلت من خلال طبيعة المكان، فمثلاً الحضارات التى وجدت فى مكان طينى تشكلت فيه المبانى الطينية والأوانى الفخارية أطلق عليها الحضارة الطينية كحضارة السومريين، أما فى الأماكن الصخرية فأطلق عليها الحضارة الصخرية وظهرت بها الأوانى الحجرية والمبانى والتماثيل كقدماء المصريين والإغريق والكريتيين، وبما أن الحاجة أم الاختراع فلم تتوقف الحياة عند هذه الحدود، فالإنسان بدأ بحضارة الغابة والصحراء وكان الكهف مأواه ثم حضارة النهر حيث مر بحضارات مختلفة حتى وقتنا هذا.

وقد ظهرت المشغولات المعدنية لأول مرة فى مصر عام ٣١٠٠ ق.م، وكان النحاس والأحجار أهم الخامات التى يتناولها المصرى القديم فى حياته حتى القرن السابع عشر ق.م حتى غزو الهكسوس الذين جلبوا معهم البرونز، وقد تم اكتشاف النحاس فى غرب مصر، وبحلول عام ١٥٠٠ ق.م تطورت أساليب التشكيل به بعد صناعة الأفران لصهره وإعادة تشكيله من جديد، أما الذهب فقد أبدع به المصريون فى حكم المملكة الحديثة وصنعوا منه المجوهرات وزينوا به الأثاث وحتى المقابر واستخدموه فى تزيين التوابيت والأقنعة الخاصة بالملوك وغيرها من أمور حياتهم، وفى كتاب (من التراث الشعبى - المشغولات المعدنية)، تتبعت الدكتورة منى كامل العيسوى البُعد التاريخى لتشغيل المعادن فى العصور المختلفة فى ثمانية فصول كما ألحقت به نماذج من الصور ليصل الكتاب إلى ثلاثمائة صفحة، وقد تم تقسيم فصول الكتاب لرءوس موضوعات متسلسلة؛ حيث رصدت فى الفصل الأول فترة التاريخ القديم حتى الفتح الإسلامى لمصر.

وتناولت فى الفصل الثانى ملامح التغيير فى عصر الأيوبيين والمماليك حتى تدهور الحرفة أواخر عصر سلاطين المماليك.

أما الفصل الثالث فيقدم المجتمع والمكان والزمان الذى انتشرت فيه الحرف الشعبية وبالتحديد المشغولات المعدنية.

ويأتى الفصل الرابع بعرض الحرفة وتقاليدها والعاملين والوضع الاقتصادى للحرفيين.

والفصل الخامس يبرز اهتمام الباحثة بالخامات المستخدمة والحرف المساعدة.

وتطرق الفصل السادس للطرق التقنية المستخدمة فى تشكيل المشغولات المعدنية بمراحلها المختلفة.

وقد عرضت فى الفصل السابع الأساليب الفنية لزخرفة الأسطح المعدنية وكيفية الطلاء والتشطيب.

وخصصت الفصل الثامن لإبراز الجماليات الخاصة بالمشغولات المعدنية والرسوم والكتابات المميزة لهذه المشغولات.

وأكدت الدكتورة منى العيسوى فى مقدمة كتابها أن الحرف التقليدية التى ارتبطت بالحياة اليومية وتباينت من حيث أشكالها وأساليبها المتنوعة ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية عبر الحقب التاريخية المختلفة، لذلك كان اهتمامها بالمشغولات المعدنية باعتبارها من أهم الحرف التى تفى بحاجة الإنسان فى حياته اليومية.

وقد أبدت تخوفها من اندثار الحرف اليدوية التى ازدهرت بشكل واضح فى العصر المملوكى الذى اعتبر العصر الذهبى لهذا الفن، وأرجعت هذا التخوف من التطورات الاجتماعية والاقتصادية التى نتج عنها استخدام الماكينات لتحقيق الوفرة فى الإنتاج وخفض التكلفة الأمر الذى يهدد الإبداع لكل قطعة على حدة - الإبداع اليدوى - لغلو ثمنها. وعلى الصعيد المحلى المصرى المرتبط بالمشغولات المعدنية أشارت لأهمية المكان الذى يجمع الحرفيين " النطاق الجغرافى " الذى لم يعد قائمًا بعد نزوح الحرفيين من الأحياء التى كانوا يقيمون فيها لأسباب متعلقة بالتكدس السكانى، الأمر الذى أدى إلى تغير النطاق الجغرافى للحرفة وبالتالى أثر على تفاعل الحرفيين وتواصلهم، وأضافت الباحثة فى المقدمة أيضًا أن من أسباب التدهور حرص الحرفيين على تعليم أبنائهم فى المدارس والجامعات خوفًا من مستقبل الحرفة، وفى الوقت ذاته حرص الأبناء على مواكبة التكنولوجيا، والعمل فى مجالات أخرى.

وتأتى إشارة الدكتورة منى العيسوى فى مقدمة البحث إلى العلاقة الجمالية والوظيفية للشكل، وأن له تغيرًا وظيفيًا عبر الأزمان رغم ثباته الجمالى، كما أشارت إلى اندثار بعض الأساليب الفنية التى كانت تستخدم فى تنفيذ الأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية.

وقد واجهت الباحثة عدة صعوبات فى إتمام بحثها منها قلة الدراسات التى تناولت موضوع المشغولات المعدنية، بالإضافة إلى تفرق الحرفيين ووفاة الكثير منهم.

وقد اعتمدت على عدة مناهج لتحقيق النتائج المرجوة لبحثها، فاعتمدت على المنهج الفولكلورى المعنى بالثقافة الشعبية وبحاملى هذه الثقافة من خلال أربعة اتجاهات: الاتجاه التاريخى والاتجاه الجغرافى والسوسيولوجى والسيكولوجى.

جاء البعد التاريخى للتعرف على نشأة حرفة المشغولات المعدنية وتطورها فى



مصر عبر الحقب التاريخية المختلفة والسلبيات والإيجابيات التى أثرت على ازدهارها وتدهورها.

أما البُعد الجغرافى فهو يساعد على معرفة خصائص المكان الذى نشأت فيه هذه الحرفة وأهمية تجمع الحرفيين فى مكان واحد والبعد الاجتماعى والنفسى الذى يبين طبيعة الإنتاج ونوعيته وتحليل الرموز والأشكال التى تعكسها المواقف الفكرية والنفسية للحرفيين ومدى تمسكهم ببعض الأشكال والرموز والمعتقدات الشعبية.

وقد تحقق الجانب الميدانى من خلال المنهج الأنثروبولوجى حيث تم عمل مقابلات للحرفيين والإخباريين والتسجيل المنظم للبيانات والمعلومات المختلفة عن طريق التدوين والتصوير والرسم.

ننتقل لتصفح فصول الكتاب التى تقربنا من طبيعة المشغولات المعدنية والتعرف على الأساليب المختلفة للتشكيل والبعد التاريخى والجغرافى لتشكيل المعادن والذى بدأت به الفصل الأول تحت عنوان (فترة التاريخ القديم حتى الفتح الإسلامى) لتتحدث عن اكتشاف المعادن وتطورها المرتبط بتطور الإنسانية منذ العصر الحجرى وحتى الآن وكيفية التفكير فى استخدامها الذى استوجب الكثير من المحاولات والأخطاء، والانطباعات والتذكر والمقارنات والتطور الذى أحدثه الابتكار فى هذه المعادن والذى أدى إلى نقلات اجتماعية وثقافية فى حياة البشر: كانت تستخدم الأحجار والأخشاب والعظام لصناعة احتياجاتهم لمواجهة ظروف الحياة.

وقد اهتمت الباحثة بالنحاس كخامة أساسية فى معظم المشغولات المعدنية ولذلك تحدثت عنه باعتباره أول المعادن التى عرفها الإنسان لسهولة اكتشافه، ولأنه لا يحتاج إلى درجة حرارة عالية لصهره وتشكيله فهو معدن رخو مقارنةً بالمعادن الأخرى حيث تم اكتشافه وتطويره فى عصور ما قبل التاريخ، وقد ذكرت الباحثة فى ص ٢٩ من الفصل الأول للكتاب أن المصريين القدماء هم أول من استخدم النحاس وأكدت ما ذكرته بحضارتهم المنظورة والملموسة وليست المكتوبة. فهناك الكثير من الأدوات النحاسية التى وجدت بمقابرهم والتى تحمل نقوشًا وتفاصيل مدهشة لحياتهم وما بعد الحياة، وقسمت تاريخ المشغولات النحاسية فى مصر لعدة عصور: أولها عصر البدارى ثم عصر ما قبل الأسرات، أيضًا تداخل النحاس مع البرونز والقصدير فى سبائك لصب التماثيل والأدوات الأخرى.



واستمر التطور الطبيعى لتشغيل المعادن على أيدى الحرفيين المصريين سواء كان بالنحاس الخالص أو المسبوك مع معادن أخرى، ولم يتأثر الحرفيون بثقافة الغازين والمحتلين لمصر كالبطالمة والرومان حتى تحولت مصر إلى المسيحية بعد سقوط الإمبراطورية الشرقية التى حكمت مصر.

وجاء استخدام النحاس فى المسيحية ليفى باحتياجات الكنيسة من أوان لإقامة الشعائر، كما استخدم البرونز فى سباكة اللوحات التذكارية والأيقونات التى تميزت بالزخاف واستخدام المينا للطلاء، ومنذ تحولت مصر إلى المسيحية تغيرت بعض التشكيلات والزخارف لتناسب احتياجات الديانة الجديدة؛ فقد استخدم الحرفى الفنان موضوعات من الكتاب المقدس لزخرفة الأدوات المعدنية، بالإضافة إلى استمراره فى

استخدام الزخارف الفرعونية كزهرة اللوتس وبعض أنواع الفاكهة والأشكال الآدمية.

واستمرت المسيحية بمصر من منتصف القرن الأول الميلادى وحتى الفتح الإسلامى لمصر بقيادة " عمرو بن العاص " فى أواخر عام ٦٣٩م وإنشاء الدولة عام ٦٤١م، وبدأت النقلات الملحوظة فى العمران والفنون والزخارف والنقوش الإسلامية الطراز.

ومن جانبى أزعم أن الفنون تتميز بطبيعة المكان وأن أى حذف أو إضافة إلى نوع من الفنون لا يغير كثيرًا بالجوهر، فالزخارف والأشكال المسيحية والإسلامية هى بالأساس زخارف شرقية تتقارب جميعها فى رؤية الفنان واستلهامه من الطبيعة التى يعيشها وإن فرض عليه أو اقتنع بحذف رمز أو إضافة زخرف فإن التشكيلات الأساسية لا تتغير تغيرًا أصيلاً لأن مصادر الإبداع لم تكن ديانة ولكن الديانة تحكم بقدر محدود مصادر الإبداع حتى لا يتعارض الفن مع العقيدة ويبقى الاستلهام مصادره المكان وما فيه على مر العصور.

وتؤكد الباحثة فى الفصل الأول أيضًا أن أشكال المعادن بمصر لم تختلف عنها فى فترة ما قبل الإسلام خلال الفترة الباكرة من الحكم، ويؤكد هذا القول وجود مشغولات معدنية عليها نقوش وزخارف كانت من إبداع الفنانين المصريين فى الفترة السابقة على دخول الإسلام، فإن استخدام الطيور والحيوانات والنباتات فى زخرفة المعادن كان شكلاً نمطيًا فى الفن المصرى قبل وبعد دخول الإسلام وحتى القرون الثلاثة الأولى من تاريخ مصر الإسلامية، فقد كانت فترة تفاعل بين الوافد والموروث على كل المستويات حتى تمكنت الدولة الإسلامية من تأكيد طابع خاص يميزها ويمثل الحضارة العربية الإسلامية.

ذكرت الباحثة فى نهاية الفصل أن العصر الفاطمى كان عصر ازدهار لفن تشغيل المعادن وأرجعت ذلك إلى أسباب موضوعية أهمها أن هذه الدولة امتد حكمها بمصر والشام وأجزاء من المغرب العربى والحجاز، الأمر الذى حقق تفاعل حرفة تشغيل المعادن وتواصلها مع الميراث الحضارى الموجود بهذه المناطق.

قدمت الباحثة فى الفصل الثانى من الكتاب صورة بانورامية للعصر الأيوبى والمملوكى من الناحية السياسية والتغيرات التى طرأت على البنية السكانية نتيجة هروب الفلسطينيين والشاميين من مذابح الصليبيين لهم. وأكدت الباحثة أن تمركز الحرفيين كان داخل حدود القاهرة الفاطمية فى القسم الأوسط فيما بين الصاغة والكحكيين، كما أكدت أن المشغولات النحاسية والبرونزية كانت انعكاسًا لثراء الدولة واهتمامها بالمشغولات المعدنية من صوان وأوان وكئوس ومباخر وغيرها من الأدوات التى كانت تستخدم فى حياتهم اليومية، ومن هذه التحف الباقية من العصر المملوكى والتى تحتفظ المتاحف العالمية بمجموعة منها صينية مكفتة بالفضة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس تحمل اسم السلطان المظفر يوسف (٦٩٤هـ - ١٢٩٤م) وقد زين سطحها بالزخارف، أما الوسط فرسم عليه أشكال وزخارف نباتية وعليها شريط دائرى عريض يحمل كتابات بخط النسخ ويحيط بها إطار رسمت عليه مناظر للرقص والموسيقى والغناء وتتخلله صور حيوانات بين الزهور والأشجار.

وتؤكد الدكتورة منى العيسوى أن صناعة التحف لم تقتصر على التكفيت فقد كان هناك إنتاج رائع للمعادن النفيسة كالحلى من خواتم وأساور وخلاخيل وغير ذلك.



وأرجعت الباحثة التدهور الذى ألم بفن تشغيل المعادن إلى الآثار السلبية لمرض الطاعون الذى انتشر فى بداية خريف ٧٤٨هـ وحصد عددًا كبيرًا من الحرفيين، والذى أدى بدوره إلى ضعف سياسى واقتصادى للدولة، مما أدى إلى اختفاء الصناع الفنانين تقريبًا والذين لم يصمدوا أمام سياسة الجباية الضريبية واختفاء حرف الرفاهية التى كان معظمها يعتمد على تكفيت المعادن فلم يعد هناك سوق يساعد الفنانين على بيع إنتاجهم.

وقد اهتمت الباحثة بحياة الحرفيين العاملين فى حرفة المشغولات المعدنية وأفردت لهم الفصل الثالث لتتحدث فيه عن طبيعة الجماعة والمكان الجغرافى الذى يوحدهم - وهو حى الجمالية - وظروف تواجدهم وطبيعة حياتهم البسيطة، والتغيرات التى طرأت على الحى الشهير المتميز بقدمه التاريخى والذى تحولت معظم وحداته السكنية إلى ورش حرفية وتجارية مع احتفاظه بخصائصه طوال السنوات المئة الأخيرة واحتفاظه ببعض المعتقدات الشعبية المتوارثة والتى ذكرت الباحثة بعضًا منها وبعضًا من المنتجات التى ارتبطت بالأمثال والمعتقدات مثل (طاسة الخضة).

أما الفصل الرابع فهو مكمل للفصل الثالث لارتباطه بالحرفة والحرفيين بدايةً من تقاليد الحرفة ونظمها والأسواق الخاصة بها على مر العصور وظروف الإنتاج فى كل عصر، وتنظيم علاقة الحرفيين بالأسواق والدولة والنقابات الخاصة بهم، وتوارث الحرفة المرتبط بتوارث الوضع الاجتماعى، والتدرج المهنى المرتبط بالألقاب فى الحرفة والذى يبدأ منذ بدء التعلم المشروط بسن ما بين ١٢ و١٦ سنة لأن الحرفة تحتاج إلى قوة بدنية ويبدؤها المتعلم بلقب (صبى) إلى أن يصل إلى درجة (معلم) كما تعرضت الباحثة لدور المرأة فى هذه المهنة، وأيضًا الأوضاع الاقتصادية للحرفة والحرفيين، والوضع الاستراتيجى لحى الجمالية الذى كان سببًا فى تحوله الآن إلى أحد مراكز السياحة العالمية.

وأفردت الباحثة الفصل الخامس للخامات المستخدمة والمواد المساعدة فى المشغولات المعدنية: فتحدثت باستفاضة عن النحاس بأنواعة الأحمر والأصفر والأبيض والبرونز والزنك والقصدير والرصاص والفضة. أيضًا تعرضت الباحثة لأهم الحرف المساعدة لحرفة المشغولات المعدنية كسبك المعادن " فن الصب أو الصهر" وهذه الحرفة ارتبطت على الدوام بحرفة المشغولات المعدنية. أيضًا حرفة الحدادة التى توفر السندال وزهرة الطرق وتجهيز بعض الأدوات والعدد. وتنقسم عمليات الحدادة إلى قسمين (الحدادة بالمطارق - الحدادة بالقوالب)، ثم تأتى مهنة تبييض النحاس وهى عملية طلاء النحاس بالقصدير.

ويرتبط الفصل السادس ارتباطًا وثيقًا أيضًا بالفصل الخامس ويأتى مكملاً له حيث يحتوى على طرق التقنية المستخدمة فى تشكيل المشغولات المعدنية بتسلسل العمليات بدايةً من مراحل قطع المعادن باستخدام الطرق المختلفة لتقطيع الألواح المعدنية مثل القطع بواسطة المقصات المختلفة، والمنشار الحدادى، والقطع بواسطة المخارط، والقطع بواسطة المثاقب.

تأتى فى المرحلة الثانية طرق التشكيل ومن أهمها التشكيل بالطرق / التقبيب، وهى أكثر شيوعًا وتستخدم فى تشكيل ألواح النحاس بالبارز والغائر، وتشكيل الأشكال الكروية للحصول على انتفاخات تصنع منها الأوانى والأباريق وغيرها. ثم الجمع: وهى عملية تتم بعد الانتهاء من الطرق أو التقبيب للحصول على الشكل المراد، وتتم هذه العملية من خلال استمرار الدق المتتالى والمتجاور بشكل دائرى حول المحيط الدائرى للإناء من الداخل إلى الخارج على العكس تمامًا فى عملية التقبيب، وكل ذلك يحدث بواسطة المخرطة فى عدة مراحل مختلفة، ثم الخصم والتفليج، ويقصد بها التوسيع عند الحافة حسب طبيعة العمل المراد تشكيله، وتتم بالطرق المتواصل على الأجزاء المراد توسيعها إلى الخارج، وهناك مراحل أخرى تناولتها الباحثة مثل (الاستعراض والتشفير ـ الإفراد ـ الاستعدال ـ البرد والإزالة).

تناولت الباحثة أيضًا فى الفصل السادس طرق وصل المعادن بطرق مختلفة منها: الوصل بواسطة اللحام بالقصدير، والفضة، ولحام المونة، والوصل بواسطة البرشام، والوصل بواسطة الربط بالمسامير.

استعرضت الباحثة فى الفصل السابع الأساليب الفنية لزخرفة الأسطح المعدنية وذكرت عدة طرق لمعالجة الأسطح المختلفة للمشغولات المعدنية منها أسلوب الريبوسية، ويستخدم فى الطرق لتجسيم الأشكال المراد إبرازها على الأسطح مثل الوحدات الزخرفية ويطلق عليها الريليف، وهناك أسلوب الحفر ـ النقش، وهو من أكثر الأساليب الزخرفية ثراءً فى المشغولات المعدنية، يوجد أيضًا أسلوب التكفيت والنيلو، والطلاء بالمينا، والتفريغ، كما تحدثت الباحثة عن طرق التشطيب النهائية للمشغولات المعدنية وتناولت أهم هذه الطرق مثل التنعيم والتلميع.

تناولت الباحثة فى الفصل الثامن والأخير الخصائص الجمالية للمشغولات المعدنية وأهمية ارتباط الشكل بالمضمون وارتباطه بالجمال حتى لو اختلف المضمون، فمثلاً هناك تغير وظيفى للشكل بتغير المجتمعات وهناك استخدامات مختلفة للشكل الواحد، فالصوانى التى كانت تستخدم فى تقديم الطعام أصبحت تستخدم فى الزينة ومكملات الديكور على سبيل المثال.

استعرضت أيضًا بعض الأساليب الفنية بالتحليل: كاستخدام الرمز كلغة اتصال فى المشغولات المعدنية، والتجريد الذى ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة فى أشكاله مثل التجريد الهندسى الذى يعتمد على الوحدات الهندسية فى تشكيل العمل، وأيضًا استخدام العناصر الكتابية التى تتناول الحالات الوجدانية التى يعيشها الفنان، كاستخدام الآيات القرآنية والعبارات الدينية والحكم التى يصيغها على المشغولات المعدنية، وكذلك الرسوم التشخيصية التى تنوعت ما بين الشكل القصصى والمناظر الطبيعية، بالإضافة إلى الرسوم الفرعونية.

وبينت الباحثة فى نهاية الفصل وعى الحرفى بقوانين العمل الفنى والتزامه بتوازنه وعلاقة التشكيل بالمساحة المشكل عليها والعلاقات الخطية واللونية بالمساحة أيضًا، وعلاقة اللون بالخط.

انتقلت الباحثة إلى ما حققته من نتائج فى بحثها ومنها التأكيد على الأهمية الاقتصادية لحى الجمالية الذى يعتبر المركز الرئيسى للحرفيين المشتغلين بحرفة

المشغولات المعدنية. وكشفت الدراسة التاريخية فى الفصول الأولى أن حرفة المشغولات المعدنية لم تكن حكرًا على طائفة دون الأخرى فقد عمل بها المسلمون واليهود والنصارى. واللافت ما ذكرته الباحثة من اشتغال النساء بحرفة المشغولات المعدنية خاصة أنها تحتاج إلى طبيعة خاصة.

لم تغفل الباحثة الأمثال والحكايات الشعبية المتصلة بالحرفة، وأفردت مساحة من خلال دراسة ميدانية لتؤكد توارث الحرفة وعملية إعادة إنتاج التراث، وتعدد الأساليب الفنية فى زخرفة الأسطح المعدنية، كما ألحقت الباحثة بعض المصطلحات للحرفة وقامت بتعريفها مع عدد من الصور التى توضح ما طرحته بالفصول الثمانية.

جدير بالذكر أن مجمل هذا الكتاب وما يحمله بين صفحاته يُعد إضافة مهمة للمكتبة العربية لما ألقاه من ضوء على هذه الحرفة من جانب، ومن جانب آخر توضيح أهمية منطقة الحرفيين بحى الجمالية، والتنبيه للحفاظ على طبيعة المكان ودعمه من الجهات المسئولة حتى يستمر مزارًا سياحيًا عالميًا وحتى لا تندثر هذه الحرف الرائعة.

د. منى كامل العيسوى: من التراث الشعبى ـ المشغولات المعدنية، القاهرة، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، ٢٠٠٨.

